CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO 1975

299

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

299

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

I N D I C E

NUMERO 299 (MAYO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de la cubierta: MIHAI SANZIANU.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

LOS MAJOS

A Miguel Molina, andaluz cabal, madrileñista concienzudo.

CAPITULO I: PRELIMINARES

I. Introducción.—II. Fracaso etimológico.—III. Valores semánticos paralelos.—IV. Una referencia importante

I. INTRODUCCION

Hace ya tiempo, más del que debiera, me comprometí con el director de esta revista, amigo y colega en cierto organismo, a escribir un artículo acerca de los *majos*, desde un punto de vista etnográfico-histórico. Descriptivo, en parte, e interpretativo, en lo que estuviera a mi alcance. He empezado a redactarlo, sin mucha confianza en mi acumen, para satisfacer a J. A. Maravall, que es el amigo en cuestión, porque los datos que tenga a mano no son de gran novedad y porque tampoco creo que adelantaré demasiado en su interpretación. Podría encubrir fácilmente mi debilidad utilizando un poco cierta jerga sociológica de que ahora se usa y abusa: pero cada cual es hijo de su época y se debe a sus mayores, de suerte que nada más lejano de mi gusto que el *sociologizar* a base de dos o tres recetas conocidas y partiendo también de la idea de que el lenguaje abstracto es siempre más científico que el concreto. Tampoco soy de los que creen que en una pequeña investigación como ésta, haciendo referencias constantes a teorías conocidas de todos, se aclara más lo que pueden descubrir también todos en ella, sin más que aplicarlas por su cuenta. A veces ciertos críticos de escritos de carácter concreto y limitado de tipo sociológico-histórico reprochan a un determinado autor que no cita tales o cuales grandes obras y tales o cuales tratadistas a la moda; o que no hace referencias a famosas concepciones sistemáticas, como puede serlo —por ejemplo— el materialismo histórico. Pero muchas veces el que escribe, si es prudente, ha de dar ciertas cosas por sabidas y aun *presupuestas* y no extenderse en preliminares o en consideraciones generales para centrar la atención en los

hechos que ha de perfilar; en los datos de que dispone. Tiempo tendrá el seguidor de una u otra tendencia o escuela para acoplarlos a ella. Así es que vamos adelante, sin presentar demasiado aparato previo, exponiendo los hechos en forma tal, que el que lo lea pueda ajustarlos a su mollera, como le plazca y pueda incluso exclamar refiriéndose al expositor: «¡Eureka!» O si es más jocundo y latinista: «*Nunc est bibendum.* Este pobre tonto me da el material. Yo pongo las ideas.» Bien. Procuraré al final idear algo para no aparecer sólo como lo que Américo Castro en su vejez llamaba con ironía un mero *documentista.*

II. FRACASO ETIMOLOGICO

El procedimiento de empezar con una etimología o una lucubración etimológica, cualquier investigación de este tipo parece que hoy no se considera tan importante como en la época en que florecieron algunos filósofos-filólogos, con Nietzsche en cabeza. Claro es que —por ejemplo— el hecho de que *caballero* sea palabra relacionada de algún modo con caballo, poco nos dice acerca de la caballerosidad como virtud y que puede haber hombres considerados como caballerosos y aun caballerescos que no hayan montado en su vida a caballo, con perdón de don Miguel de Unamuno, que fue otro de los grandes filósofos-filólogos. De todas maneras, la palabra puede dar un arranque a toda averiguación, dejando a un lado argucias nietzscheanas o unamunescas acerca de etimologías y significados básicos.

Por desgracia, en este caso los etimologistas nos ilustran poco. *Majo,* nos dice uno de los más autorizados, es vocablo español *de origen incierto* (1). Esta incertidumbre la refleja ampliamente el artículo que dedica a la misma don Joan Corominas en su diccionario famoso, artículo en que despliega su saber inmenso (2). En primer término, señala la falta de testimonios sobre el uso antes del siglo XVIII. Como hipótesis recuerda la de una posible relación con *majar,* fastidiar, sugerida por M. L. Wagner, la conexión semántica con *guapo* (H. Schuchardt), la idea de otra conexión fonética; ésta, con *maho,* judeoespañol, que tiene el significado, poco cercano, de cosa o persona calma o calmosa. Por fin (y rechazándola), recuerda la sugerencia de doña Carolina Michaelis para relacionar *majo* con *maio* o *mayo* y con sus fiestas. Esto —añade— no podría aceptarse más que con-

---

(1) Vicente García de Diego: *Diccionario etimológico español e hispánico* (Madrid, 1954), página 359.

(2) *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* III (Madrid, 1954), pp. 199, *b.* 202, *a.*

siderando la voz como un *mozarabismo,* lo cual le parece imposible, dado lo tardío de la documentación sobre *majos, majas, majeza,* etc. Mas esto mismo tendría que argüirse también con respecto al posible origen en el hispanoárabe *mahhâ* a que se refiere al fin. El argumento *ex silentio* es importante, si se considera que autores tan dedicados a observar la vida popular e incluso del hampa de la España meridional, como Cervantes, no aluden para nada al *majo* (3). Pero, con todo, creo que la búsqueda en la dirección señalada por doña Carolina Michaelis es necesaria. En su época y aun antes, los diccionarios españoles repetían ya que *majo* se relaciona con *mayo:* «por la costumbre popular de engalanarse en este mes» (4). Reducir la *J* de *majus* a la *y* de *mayo* es normal (5). Lo que sí tiene dificultad y grande es el paso contrario de *y* a *j. Majo* podría tener más fácil antecedente fonético en palabras que hoy se escriben con j, que antes se escribieron con *x* y que pueden descender de otras latinas que contenían una *ll: majar* (6), *majuelo,* de *malleus, malleolus* (7).

III. VALORES SEMANTICOS

Pero todas ellas nos apartan de valores semánticos fundamentales, que son justamente los que hicieron pensar en la conexión de *majo* con *mayo.* Sin ánimo de resolver el problema etimológico, he de insistir en que hay ciertos usos antiguos de la palabra *mayo,* que casi instintivamente nos ponen en la vía de la asociación. En efecto, se dan expresiones usadas por escritores del siglo XVII, como la de «ir más galán que un mayo», que no se refieren tanto al árbol que en muchas partes se engalanaba el último día de abril y que se llamaba *mayo,* sino al joven que se vestía de modo lujoso con ocasión de la fiesta, al que también se llamaba *mayo,* y que *jugaba* con otros y sus parejas, las *mayas,* igualmente engalanadas, a matrimonios fingidos o emparejamientos por suertes (8). Covarrubias se refiere a la costumbre de poner a un niño y una niña en un tálamo con motivo de

---

(3) *Vocabulario de Cervantes,* por Carlos Fernández Gómez (Madrid, 1962).

(4) El *Diccionario de la lengua castellana* de la Academia lo da con interrogante, en su dozava edición (Madrid, 1884), p. 664, a. También en la siguiente (Madrid, 1899), p. 662, b. No aun en la de 1869: y en 1914 la suprime, y lo mismo en las ediciones posteriores. Entre las dos ediciones citadas queda el *Diccionario enciclopédico hispano-americano,* de Montaner y Simón (Barcelona, 1893), p. 150, a, que también da la etimología.

(5) R. Menéndez Pidal: *Orígenes del español,* 3.ª ed. (Madrid, 1950), pp. 368-369, en relación con el adverbio *majus.*

(6) Corominas: *Op. cit.,* III, p. 202.

(7) Corominas: *Op. cit.,* III, p. 199.

(8) Acerca de estas fiestas tengo escrita una monografía que se titula *La estación de amor,* que aún no he publicado.

la fiesta, dándole origen gentílico (9). Pero más interesante que esto son los referidos matrimonios fingidos de varios muchachos y muchachas, prohibidos a veces por la Iglesia (10), que escenificó Lope de Vega en *La esclava de su hijo*, al comienzo (11):

Al mayo de Fuenteflor
de esta manera se casan
los zagales más briosos
y las más bellas zagalas:
Aliso con Felismena
Lucindo con Amaranta... (12).

También en la jornada tercera de *La ocasión perdida* (13) se hace referencia a la fiesta:

porque en mañana como ésta
casan las mozas baldías
de todas las caserías
y anda el amor en apuesta.

Luego se escenifica lo de «echar los casados» (14). Observemos que esta costumbre hu subsistido en España hasta la edad contemporánea. Así está descrita por Miguel Arnaudas como propia de Jabaloyas (Teruel), el cual dice que se extiende por tierras de Cuenca y Albacete (15). Podrían allegarse más testimonios antiguos y modernos: pero éstos bastarán para hacernos ver la significación del *mayo* como mozo enamorado y engalanado, por tanto.

Dirá así Flora a Faquín, en el acto segundo de *El hijo de los leones*, de Lope (16):

Más galán estás que un mayo

Y en la escena décima de la jornada o acto primero de *La elección de la virtud*, de Tirso, Césaro preguntará: «¿Gentilhombre?» Y Sabina responderá «Como un mayo» (17).

En la descripción de la vida del mercader de Francisco de Santos en *El no importa de España* leemos otra vez: «... y luego vuelve a

(9) *Tesoro...*, ed. Martín de Riquer, p. 780, b.

(10) En la constitución quinta de las sinodales de Sigüenza en 1585, libro reseñado por C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña...*, I (Madrid, 1891), p. 111 (núm. 218).

(11) *Obras...* ed. de la Real Academia (nueva serie de las dramáticas), II (Madrid, 1916), páginas 161-163.

(12) Lope: *Op. cit.*, loc. cit., pp. 161-162.

(13) Lope de Vega: *Obras...*, ed. cit., VIII (Madrid, 1930), p. 238.

(14) Lope: *Op. cit.*, ed. cit., p. 240.

(15) *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* (Zaragoza, 1927), pp. 21-24.

(16) *Obras ...*, nueva edición, Real Academia Española XII (Madrid, 1930), p. 289

(17) *Comedias*, ed. E. Cotarelo, I, NBAE, IV (Madrid, 1906), p. 350 b

salir, acabado de vestir, más galán que un Mayo» (18). Unos versos muy plásticos de Lope nos precisarán el carácter *recargado* y chillón de la riqueza del traje de los *mayos* (19):

Digo que las cargas vi
los criados, los lacayos,
con más plumas que seis mayos,
colores, trenzas y fajas...

Uno de los caracteres del atuendo de los *majos*, ya lo veremos, es el que era muy recargado, dentro del gusto popular. Con relación a los *mayos* esto resulta incluso proverbial.

Correas trae un dicho que es: «El mayo de Portugal, que le cargaron de joyas y se alzó con todas» (20). Claro es que éste no era un árbol, sino uno de aquellos *mayos* que participaban en la fiesta que, el mismo Correas, creía que tuvo principio en la Gentilidad, en la «que festejaban a su Venus en este mes» (21). Como cosa *venusta*, pues, se ha considerado todo lo referente a mayo: «mayo festero», «mayo mangorrero» (22). No es cuestión de seguir ahora con el análisis de las fiestas de mayo, acerca de las que se ha escrito mucho. Pero la de las *mayas* o la *maya*, aún daba lugar en partes de Andalucía, allá por el año de 1950, a toda clase de emperifollamientos, lo mismo que la de la Cruz de Mayo, que con frecuencia se asocia con ella.

Fiestas viejas, paganas o cristianas. Personajes juveniles adornados recargadamente. Cantos, bailes, discreteos. La razón de que se estableciera la conexión salta a la vista. Pero ahora, también, por vía de antecedente y en posible defensa del *mozarabismo* meridional de *majo*, hay que recordar que Jovellanos, en pleno esplendor del *majismo*, no dudaba en darle en atuendo y otros rasgos, un origen *moruno* (23). El considerar que el *majo* es una especie de ser pesado, molesto, que nos *maja* con su actitud, creo que se da como concepto secundario, frente a todos aquellos, unidos entre sí, que se extraen del estudio de los textos sobre *majos* y *majas*, *majeza*, *majismo*, etc., y que sirven para establecer un mundo de valores, que es el que procuraré destacar en las páginas que siguen, en el que priman el gesto y el atuendo.

---

(18) Madrid, 1668, p. 155 (hora VIII).

(19) *El sembrar en buena tierra*, edición de William L. Fitcher (Nueva York, 1944), p. 139. Véase *Vocabulario completo de Lope de Vega por Carlos Fernández Gómez*, II (Madrid, 1971), página 1775.

(20) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...* (Madrid, 1924), p. 305, a.

(21) Correas: *Op. cit.*, p. 67, b.

(22) Correas: *Op. cit.*, p. 305, b.

(23) Véase la p. 324. A los escritores románticos, como Ford, les sedujo la etimología árabe de la palabra: véase p. 338.

IV. UNA REFERENCIA IMPORTANTE

Dejemos antecedentes y etimologías problemáticas y vamos al asunto. ¿Cuándo aparecen por vez primera los *majos* y las *majas* propiamente dichos? ¿Cuándo nos encontramos ya enunciada la idea de la *majeza* y elaborado el concepto? ¿Qué ámbito es el primero en que hay memoria de todo esto, personas y actuaciones? Dar una fecha tope siempre puede ser arriesgado, peligroso. Nuestro conocimiento de los «orígenes del español» medieval es, a veces, más sólido que el de los «orígenes del español» moderno, por absurdo que esto parezca.

Echemos una ojeada a los diccionarios.

Majo no está documentado en Covarrubias (1611) ni en ningún léxico del XVII, como notó Corominas; pero en 1734, el *Diccionario de autoridades* da un texto fundamental, a mi juicio. Dice, en efecto, que se llama así «el hombre que afecta guapeza y valentía, en las acciones o palabras». Y añade: «Comúnmente llaman así a los que viven en los Arrabales desta Corte» (24). También se refiere al correspondiente femenino *maja.* ¿Se ha desarrollado la clase o sector social de los *majos* y *majas* de la época de Felipe III a la de Felipe V en algo más de cien años? ¿Corresponde el nombre a un dialectalismo específico de Madrid, o, más generalmente, de Madrid al Sur? Parece que se puede responder a las dos preguntas de modo afirmativo, teniendo en cuenta lo que sabemos del léxico usado por los escritores del Siglo de Oro, con Cervantes y Lope en cabeza, que no usan todavía la voz.

No se registra tampoco en el abundante vocabulario de don Luis de Góngora, poeta cordobés: pero sí surge y curiosamente, la voz *mayo* para expresar *galanura,* incluso en plural:

Hecho un Sol y hecho un Mayo (25).

o bien:

la Primavera
Calçaba Abriles y vestida Maios (26).

Mayo o *maio* como expresión de *atavío* bello. Obsérvese otra vez el matiz. La exploración se hace más dificultosa luego. Hay que recurrir a textos de autores de los que no poseemos léxico, o que son menos conocidos en general. De repente, la explosión. Yo me figuro

(24) *Diccionario de la lengua castellana,* IV (Madrid, 1734), p. 460, a.

(25) B. Alemany: *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1930), p. 627, b., con referencia a *Obras poéticas...,* ed. Foulché-Delbosc (Nueva York, 1921), I, p. 266.

(26) Alemany: *Op. cit.,* p. 627, b, con referencia a *Obras...,* ed. cit., p. 71.

que sobrevino como otras «explosiones idiomáticas» de las que hemos sido testigos, como la de *vale*, el *bueno*, el *macho* u otras anteriores de las que no queda gran recuerdo. ¿Quién habla hoy de *pollos pera* o de *gomosos*, etc.? Esta fue, sin duda, una explosión de las grandes.

Curioso es ver cómo en el diccionario de Terreros, aparecido en 1787, la voz *majo* se da con todos estos equivalentes: «guapo, baladrón, fanfarrón, garboso, petimetre» (27). La referencia a lo local, madrileño, se suprime (como en muchos de los diccionarios de la Academia del siglo XIX) y las voces indicadas señalan direcciones muy distintas, para estudiar lo relacionado con lo *majo*.

CAPITULO II: LOS MAJOS MADRILEÑOS

I. *Clases sociales.*—II. *Don Ramón de la Cruz como historiador.*—III. *Imagen de los majos: asentamiento, oficio, herencia, variantes.*—IV. *El mundo moral: delincuencia, el atuendo y el porte como elementos esenciales en la caracterización.*—V. *Casticismo y amor.*—VI. *Filosofía en seguidillas.*—VII. *La moral de la «maja».* VIII. *Hacia una «filosofía del traje»*

I. CLASES SOCIALES

La literatura acerca de los *majos* es inmensa. Pero, como pasa muchas veces, lo sustancial no es mucho. A lo largo de más de siglo y medio se ha escrito acerca de ellos, sobre la base de testimonios que arrancan de la segunda mitad del siglo XVIII: los testimonios directos, realistas, estilizados y hasta tergiversados, después. Voy, pues, a prescindir de referencias a artículos de periódicos y revistas en que se trata de los *majos*, como tema socorrido para entretener superficialmente, hacer gala de madrileñismo o de casticismo y aun para sacar la caja de los truenos patrióticos.

Podemos establecer dos *focos* de *majeza* o *majismo:* el madrileño, conocido ya en tiempos de Felipe V, como se ha visto, y el andaluz de Sevilla-Jerez-Cádiz, que se documenta por textos y referencias más modernas en general. En todo caso, hay que subrayar un hecho que me parece de importancia extremada. Aparecen *majos* y *majas* en una época en la que sectores grandes de la sociedad española, casi toda la aristocracia y la mayor parte de la clase media (hablar de burguesía puede conducir a errores), viven bajo el peso de las etiquetas y convencionalismos más fuertes, las modas exóticas o internacionales más complicadas y dificultosas de seguir, con

---

(27) *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana: su autor, el P. Esteban de Terreros y Pardo,* II (Madrid, 1787), p. 498, b.

pelucas empolvadas, chupas, casacas, espadines, sombreros de tres picos, encajes en puños y corbatas, galones, botonaduras, lazos, sedas, etc. Lo que el colocar y descolocar esto costaba lo expresó don José Somoza en un artículo que luego se cita. El más independiente o racional de los hombres estaba sujeto a servidumbre. «Yo vi —dice Somoza— al célebre Jovellanos boca abajo sin tocar la almoada, sino con la frente, para no descomponer los bucles» (28).

Si esto era en lo exterior, la vida mental y el comportamiento social no se hallaban sujetos a menores ataduras. La paradoja es que el freno puesto muchas veces en nombre de la «Razón», el «Buen gusto», etc., producía resultados extraños ajenos a toda «Razón» a veces.

Pero el caso es que, frente a la gente cortesana amanerada y formalista, italianizante primero y afrancesada luego, en usos, como puede expresarlo la tipificación teatral del *petimetre* y la *petimetra*, aparece un elemento popular rústico, equivalente al *paleto, cateto* o *grullo* de después, el rústico de aldea que, tanto en la corte como en Andalucía, recibe el nombre de *payo.* El *payo,* un descendiente del *pagense,* o aun del *paganus* antiguo (el habitante del *pagus),* un primo del *payés* catalán y del *paysan* francés, llega a la corte o a la capital de provincia y para él todo son maravillas. Habla en rústico y como a rústico se le trata. Dejémosle (29). Pero al lado de este elemento campesino surge otro más bronco, bravío y violento, *en esencia ciudadano, o de zona suburbana* que es el *majo* con su hembra, o la *maja,* con su macho. Tema de nuestra averiguación.

II. DON RAMON DE LA CRUZ, COMO HISTORIADOR

La fuente de conocimiento más abundante para el estudio de los *majos* madrileños es el teatro, y dentro del teatro, el de don Ramón de la Cruz. Esto tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Porque podemos preguntarnos, en primer lugar, hasta qué punto el autor, popularísimo en su tiempo, observador del pueblo de Madrid, no ha influido en el mismo pueblo, como se puede preguntar si los sainetes de López Silva, Arniches o García Alvarez no influyeron también en el modo de hablar de los madrileños más de un siglo después. Admitido, al menos, un principio de influencia recíproca entre autor y público, se ha de reconocer, también, que tanto los contemporáneos, que no eran amigos del sainetero, como los que en tiempo

(28) Véase nota 36.

(29) Los mismos autores de que nos vamos a servir utilizan el personaje del *payo:* castellano de cerca de Madrid uno, andaluz el otro.

algo posterior recordaban sus obras con aprecio, vienen a reconocer que, ante todo y por encima de todo, fue un *realista.* Don Ramón nació en 1731 y murió en 1794. Su obra la crea de 1763 a 1791: es, pues, en esencia, un hombre del tiempo de Carlos III (30). Puede decirse que, dado su modo de escribir, *pagó* bien caro el haber sido contemporáneo de tanta gente acompasada, preceptista, reglamentaria e *ilustrada* a su modo. Porque, en seguida, le echaron en cara la indecencia, desorden, chulada, ridiculez y disolución de sus sainetes y de sus personajes: vicios que, por rara paradoja, él mismo había denunciado en el prólogo a una zarzuela muy mediana que publicó en 1757 (31), como propios de otras obras y autores de entonces. ¿Quién lo había de decir? El representante máximo de estos *vicios* fue él mismo. Empezó a tener éxito de público y, a la par, como siempre que hay un pequeño éxito, aparecieron los Aristarcos de turno: La Crítica, compuesta por dos mitades, de las que una es la Envidia y la otra la Preceptiva, no es de hoy, Moratín padre, Nifo, otros, se echaron sobre don Ramón (32), que se amargó no poco (y con razón) ante tanta ira endomingada (33): una forma de ira que se da, también, en los eruditos celosos. Iriarte desprecia o finge despreciar los sainetes insolentes y chabacanos de «baile de candil», que acaban a palos, y Samaniego se queja del imperio que en el teatro tienen *majos* y *majas,* naranjeras, rabaneras, etc. (34). Moratín hijo, pasado el tiempo de las polémicas, aunque reconoce el genio de don Ramón de la Cruz, le reprocha su indiferencia moral, «que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud y castigan con severidad las leyes» (35). ¡Qué más puede pedir el historiador! Podemos comentar hoy. Y como juicio más objetivo nos aprovechará el de don José Somoza: «El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas del siglo XVIII, estudie el teatro de don Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los

(30) A. La obra fundamental sobre nuestro autor sigue siendo la de don Emilio Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz, y sus obras* (Madrid, 1899). B. El mismo publicó los *Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos,* en dos volúmenes, XXIII y XXVI, respectivamente, de NBAE (Madrid, 1915 y 1923). Se citará *Sainetes...,* C. En menos proporción he utilizado un texto más difícil de consultar: *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de don Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de don Agustín Durán, y los juicios críticos de los señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch,* 2 vol. (Madrid, 1843). Se citará *Sainete...,* D. También he usado la edición de la *Biblioteca de Arte y Letras,* 2 vol. (Barcelona, 1882), según se indicará, y secundariamente otras ediciones.

(31) Véase el texto que copia Cotarelo en la introducción a *Sainetes...,* CI, pp. VII-VIII.

(32) Textos en Cotarelo: *Sainetes...,* CI, pp. XIV-XVII.

(33) Cotarelo: *Sainetes...,* CI, pp. XIX-XXIII.

(34) Textos en Cotarelo: *Sainetes...,* CI, pp. XXIV-XXV. La crítica más ardorosa fue la de Signorelli. Véase *Sainetes...,* DI, p. XIV. La moralidad también sale a relucir en el de Martínez de la Rosa, pp. XV-XVI.

(35) «Discurso preliminar» a las *Comedias,* en *Obras de don Nicolás y don Leandro F. de Moratín,* en BAE, II, p. 317.

Caprichos de Goya (36). Más tarde, Hartzenbusch encuentra que don Ramón fue moralista y que el medio que empleó para corregir las costumbres «fue el copiar al vivo las que eran dignas de censura. Nada disimula, nada perdona» (37). Pero por encima de todo está la convicción del propio sainetero que, en la introducción a su teatro que se publicó en diez tomos de 1786 a 1791, dice lo que sigue, que el mismo Hartzenbusch copia: «Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visto el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid en víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro, los que han asistido a los bailes de todas clases de gentes y destinos, los que visitan por ociosidad, por vicio o por ceremonia... digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de los que oyen sus oídos, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo» (38).

III. IMAGEN DE LOS MAJOS: ASENTAMIENTO, OFICIO, HERENCIA, VARIANTES

Todos los que han sentido las cosas de Madrid como suyas han admirado la capacidad de observador que tuvo. En cabeza de sus admiradores habrá que poner a don Benito Pérez Galdós, que de joven escribió un estudio literario sobre «Don Ramón de la Cruz y su época» (39). Creo, con toda sinceridad, que don Benito fue mucho mejor discípulo en sus novelas clásicas que en este artículo, largo y enjundioso, pero en el que aún paga tributo a escrúpulos moralizadores y a una visión del siglo XVIII un poco asustada. Ya no estamos en época en la que todo lo ocurrido de 1680 a 1800 produce «repulsión» (40), ni nos estremecen la perversión de las costumbres, ni el «caos literario» (41); *ni* idealizamos los siglos anteriores como caballerescos y ejemplares. Don Benito de joven aún quedaba en aquella órbita.

En el análisis galdosiano cabe destacar, sin embargo, cómo analiza las costumbres (42) y a los que las representan: petimetres (43),

---

(36) «Usos, trajes y modales del siglo pasado», en *Semanario pintoresco español,* II, primera época, núm. 59 (1837), p. 150, a. El texto sobre Jovellanos a la p. 149, b.

(37) Juan Eugenio Hartzenbusch: «Artículo crítico sobre el teatro de don Ramón de la Cruz» en *Seminario pintoresco español,* III de la segunda serie, núm. 8 (de 1841), p. 62, b. El estudio ocupa las pp. 61, b, 64, b y 71, a, 71, b.

(38) Hartzenbusch: *Op. cit.,* loc. cit., p. 62, b. El prólogo de don Ramón lo reprodujo Durán, *Sainetes*..., D, I, pp. XXXI-XL. Sobre la envidia se extiende a las pp. XXXIII-XXXIV, XLVI. Lo transcrito por Hartzenbusch a las pp. XXXIX, XL. El prólogo de Durán a las pp. I-XIII.

(39) En *Revista de España,* XVII (1870), pp. 200, 227, XVIII (1871), pp. 27-52.

(40) Pérez Galdós: *Op. cit.,* loc. cit., p. 201.

(41) Pérez Galdós: *Op. cit.,* loc. cit., p. 203.

(42) Pérez Galdós: *Op. cit.,* loc. cit., p. 224-227.

(43) Pérez Galdós: *Op. cit.,* loc. cit., p. 29-33.

cortejos y abates (44), *majos* y *majas* (45), y, por último (46) *payos*. El análisis, hoy, puede llevarse a cabo en términos más ceñidos y sin utilizar ciertas tesis previas, idealistas, como, por ejemplo, la de que la *maja* es una imagen corrompida de la «antigua mujer española» (47).

Con todos los antecedentes del teatro y la novela del siglo XVII la sátira quevedesca y otras, será muy difícil ajustar esta imagen de *mujer antigua* a la realidad concreta. Porque *La garduña de Sevilla*, o las cortesanas de *Lo que son mujeres* de Rojas Zorrilla y otros personajes femeninos de pícaras, hamponas, mujeres bravías, etc., son antiguos con relación a la época de don Ramón de la Cruz y el *señorío* que *le queda* a la *maja* no será tanto una herencia de la *gran dama* de tiempos pasados (48), como un rasgo entre varios de su propia moral, bastante elaborada en conceptos, como vamos a ver. Don Ramón de la Cruz escribió bastantes piezas que ya en su título se refieren a *majos* o *majas*. *La maja majada* (1774), *Las majas de Lavapiés* (1764), *Las majas en el ensayo*, *Las majas forasteras* (1778), *Las majas vengativas* (1768), *El majo de repente* (1775), *El majo escrupuloso* (1770), *Los majos vencidos* (1771), *El careo de los majos* (49). A esta nómina hay que añadir otras muchas obras, en que no sólo aparecen *majos* y *majas* como comparsas, en abundancia, sino también como elementos esenciales de la acción. Acaso los críticos de don Ramón de la Cruz pudieron echarle en cara, dada la enorme producción de sainetes a que se vio sometido, la monotonía del temario, en que, como veían malévolos, Iriarte o Samaniego, se abusaba del baile de candil, de las rabaneras, naranjeras, etc. Pero la sociedad madrileña no daba más de sí y en la reproducción de sus usos y costumbres había más posibilidad de no errar que sacando a escena a Semíramis, Ciro o Artajerjes. Se trata, ahora, de descomponer la visión literaria y sintética de don Ramón de la Cruz y analizar los conceptos sobre los que se funda, desde un punto de vista sociológico y etnográfico, dando, en orden, los fundamentos de la organización social de los *majos* y analizando después sus costumbres e ideas. Y lo primero que nos encontramos, como noción de valor especial muy importante, es la noción de *barrio*.

---

(44) Pérez Galdós: *Op. cit.*, loc. cit., p. 34-40.
(45) Pérez Galdós: *Op. cit.*, loc. cit., p. 40-44.
(46) Pérez Galdós: *Op. cit.*, loc. cit., p. 45-46.
(47) Pérez Galdós: *Op. cit.*, loc. cit., p. 41.
(48) Pérez Galdós: *Op. cit.*, loc. cit., p. 41.
(49) *Sainetes...*, C. I., p. LXI. Sigo la edición de éste, si la hay, o la de Barcelona, 1882. La de *Sainetes...*, D, dará: *La maja majada*, II, pp. 23 31; *Las majas vengativas*, I, pp. 193-200; *El majo de repente*, II, p. 207-217; *El careo de los majos*, II, pp. 97-106; *Los majos vencidos*, II, pp. 640-647.

1) *El «barrio»*

El *majo* es un producto especial de ciertos barrios madrileños. La idea de que ser *hijos del barrio* tiene que caracterizar, por fuerza, a toda una juventud, con ciertos rasgos mixtos de narcisismo y violencia, es anterior a la aparición del *majo.* Cervantes alude en varias ocasiones a este curioso producto, refiriéndose a su Sevilla querida. De *El celoso extremeño* es el párrafo que sigue: «Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar *gente de barrio:* éstos son los hijos de vecino de cada collación y de los más ricos della, gente baldía, atildada y meliflua: de la cual, y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja. Uno de estos galanes, pues, que entre ellos es llamado virote, mozo soltero (que a los recién casados llaman matones)...» (50). Nos quedamos con la pena de que Cervantes no dedicara una monografía novelada a esta *gente de barrio* a la que pertenece Loaysa, uno de los *virotes,* mozo músico, pinturero, adúltero en fin (51). Pero en *Rinconete y Cortadillo* nos volveremos a encontrar a un caballero mozo, «vestido, como se suele decir, de barrio», el cual ha encargado de ejecutar una fechoría a la cofradía de malhechores, dirigida por Monipodio (52). Dentro de la *ciudad antigua,* de la *polis* mediterránea, el *barrio* constituye una entidad de suma importancia, aunque no haya sido estudiado de modo tan sistemático como otras instituciones. No es cuestión de extenderse ahora en detalles acerca del asunto. Mas sí conviene recordar que hay textos que nos pintan a los jóvenes de familias conocidas de una ciudad, lanzados a la violencia y hasta el crimen, apoyándose en la debilidad (o en la complacencia) de las autoridades municipales; de suerte que, después de los tumultos nocturnos que organizaban, se veían muertos por calles y plazas. Estos jóvenes atacaban muy particularmente a los forasteros. Así pinta a

---

(50) *Obras...,* en BAE, I, p. 161, A, b. *Hijo de vecino* aparece en *La hermanía,* de Francisco de Lugo y Dávila, en *Teatro popular,* ed. Cotarelo (Madrid, 1906), pp. 135-136, obra muy inspirada en el *Rinconete.*

(51) Cervantes: *Op. cit.,* ed. cit., pp. 161, b, 163, b.

(52) Cervantes: *Op. cit.,* ed. cit., p. 135, a, b. ¿Habrá un paralelismo sevillano-madrileño también en esto? Valdría la pena de llevar adelante una averiguación por la razón que sigue. La *Comedia famosa. La vida del Gran Tacaño. De don Joseph Cañizares,* núm. 186 de la serie de Antonio Sanz. Madrid, 1747, toma como personaje al de Quevedo; pero luego aprovecha, al parecer, la base de *Rinconete y Cortadillo* y pone a Pablos como cabeza de una cofradía similar a la dirigida por Monipodio en Sevilla. Sólo que en Madrid. Ignoro si Cañizares tuvo noticia de que en la corte funcionó tal clase de cofradías en las que la *madre* era Lebrusca. Algunos detalles, como el relativo a los mercaderes armenios, sospechosos de espionaje, que se dan en la jornada tercera, parecen sacados de la realidad.

Lucio la situación de Hypata, una de las principales ciudades de Thesalia, su amante Fotis (53).

Esta imagen de la juventud, formando grupos que amenazan el orden público de la vida cotidiana, se hallará en otros textos relativos a otras épocas y correspondientes a ciudades del Mediterráneo; por otra parte, las diferencias entre barrio y barrio se registran desde que hay grandes ciudades, constituidas por grupos étnicos diferenciados y llegados en distintas coyunturas. En época medieval tenemos en la Península el caso de la capital del reino de Navarra, Pamplona, con una parte indígena, vieja, la *Navarrería,* y unos burgos más modernos, poblados de *francos* y construidos de planta, cuyos vecinos se odiaban y que terminaron provocando una guerra civil; ésta dio pie a que cierto poeta *franco* compusiera un largo texto, editado por vez primera en 1847, muy a favor de los de su grupo. La guerra terminó con la destrucción de la *Navarrería* (54). Sin llegar a tan feroces extremos, vemos que, en pleno siglo XIX, los barrios de Málaga vivían muy aislados entre sí y que sus habitantes procuraban distinguirse *hasta por el traje* (55). Cuando se encontraban los de un barrio con los de otro, había provocaciones mutuas y al final se llegaba a la lucha a mano armada.

El barrio, caracterizado por una carga mayor de ciertas actividades, llegaba a caracterizarse también, a veces, de modo moral, como la *mancebía* de Valencia —por ejemplo—, que tenía rasgos que la acercaban a algunos barrios de ciudades musulmanas, que eran, hasta no hace mucho, un burdel cerrado entre murallas (56). Los barrios suburbanos, con elementos recién llegados o de aluvión, han solido caracterizarse asimismo por cierta falta de control municipal. Mucho antes de los grandes éxodos que provocaron la formación de núcleos como

---

(53) Apuleyo: *Metam.,* II, 18: «Cave regrediare cena maturius: nam vesana factio nobilissimorum invenum pacem publicam infestat: passim trucidatos per medias plateas videbis iacere, nec praesidis auxilia longinqua levare civitatem tanta dade possunt. Tibi vero fortunae splendor insidias, contemptus etiam peregrinationis poterit afferre.» Podríamos relacionar las fechorías de éstos con las de los *hijos del barrio.*

(54) Julio Caro Baroja: *Etnografía histórica de Navarra,* I (Pamplona, 1971), pp. 165-167.

(55) De esto hay varios testimonios de mediados del XIX y duró después.

(56) La «mancebía» como sector entero de una ciudad es conocida a través de textos de distinta clase. Así por ejemplo, en la *Novísima recopilación,* libro V, título XXXIII, ley VII, de Carlos I, al año 1519 se lee que los alguaciles de las chancillerías deben «andar de noche y de día por los lugares públicos, y mancebía, para evitar que no haya ruido ni questiones». De todas las así llamadas la que tuvo más fama en la península fue la de Valencia, que estaba muy bien organizada como tal, y acerca de la que se ha escrito bastante. Recordemos ahora dos textos significativos de viajeros del siglo XVI: uno, del comienzo; otro, del cuarto final. A. de Lalaing, señor de Montigny, que estuvo en España en tiempos de Doña Juana la Loca, la describió como un lugar placentero, en el que en tres o cuatro calles vivían hasta doscientas o trescientas mujeres bien tenidas. Las casas eran buenas, también las ropas. Había, además, tabernas y mesones y cada semana hacían dos galenos la visita médica. Véase el resumen de su relato en José García Mercadel, *España vista por los extranjeros,* I (Madrid, s. a.), p. 265. El otro texto es aún más explícito en lo que se refiere a la «plani-

los del *Pozo del Tío Raimundo,* en Madrid, o el barrio de Montjuich, en Barcelona, o el que se formó en Bilbao después de la guerra de 1936, con motivo de la creación de la corte en Madrid, o en Valladolid, se constituyeron barrios suburbanos con población no tan controlada como otros. Como modelo de unidad suburbana y muy peculiar a este respecto, ha quedado también, hasta nuestros días, el barrio sevillano de Triana (57). Y sabido es que a los madrileños viejos todavía les hacen pensar en ciertas unidades de usos y lengua hombres como los de Chamberí, el Avapiés o Lavapiés, Maravillas o el Rastro. Los *barrios bajos* también.

Ya estamos situados.

2) *La clase y los trabajos*

Pero el *contorno moral* no se fijaba, en principio, por unas ordenanzas municipales, como las que precisamente se crean en tiempos de Carlos III para dividir Madrid en distritos (58). El *contorno moral* del barrio lo da la parroquia, la iglesia, que sirve para agrupar en vecindades y colaciones. Esto no es privativo del antiguo Madrid; pero aun para muchas personas hasta hace poco llamarse Paloma o Cayetano, Antonio, Isidro o Sebastián era un índice o indicador de oriundez.

---

ficación material»: «La putería pública, que tan común es en España, que muchos primeros irán á ella que á la iglesia, entrando en una ciudad, no se ha de callar en esta ciudad. Es ella la mayor, según los curiosos desta materia dicen, de toda España, y está cercada en derredor con un muro, de suerte que paresce una villeta, ansí por la división de las calles como por la multitud de la gente que hay en ella. Dicen que hay no sé cuantas tabernas o bodegones y casas públicas de mujeres en él». *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock...* (Madrid, 1876), p. 245.

Don Leopoldo Torres Balbas, *Ciudades musulmanas,* I (Madrid, s. a.), pp. 189-190, dedica un breve espacio a las mancebías, como barrios o arrabales especiales *(Rabat al-qihab* en Pedro de Alcalá). Para las ciudades norteafricanas hay muchos testimonios.

(57) En el *Semanario pintoresco español,* segunda serie, I (IV de la numeración general), número 1 (1839), p. 8, puede verse un grabado con tres «Sevillanos de Triana». En un tomo posterior, el III de esta serie (VI de la colección), de 1841, número 34, pp. 265-268, hallaremos una composición de J. M. de Andueza, «Cuna, o los guapos de Triana».

(58) El estudio más técnico de los aumentos de población de Madrid, del tiempo de Felipe II al de Felipe IV, se halla en la monumental obra de Miguel Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1960), pp. 46-168. El plano que va entre las páginas 64-65 da idea clara de la velocidad del desarrollo de 1566 a 1590, y de esa fecha a la de 1635. La «modernidad» de los barrios castizos, sobre todo los del Nordeste, es evidente y confirma la idea de que en ellos se asentó mucha gente de modo rápido. Pero de 1635 a 1735, el proceso de integración peculiarísimo ya estaba hecho.

En el *Plano de la villa de Madrid, en sesenta y cuatro láminas, que muestran otros tantos barrios en que está dividida...,* publicado por don Fausto Martínez de la Torre y don Josef Asensio (Madrid, 1800), se da la división indicada; pero los barrios, de ocho en ocho, están incluidos en otros ocho cuarteles. El «cuartel» del Barquillo (pp. 25-29), contenía los barrios de las Salesas (lám. 33), Guardias Españolas (34), San Antón (35), Niñas de Leganés (36), Capuchinos (37), San Pascual (38), Mercenarias (39) y San Luis (40). El «cuartel» del Avapiés (pp. 32-37), los del Hospital General (49), Santa Isabel (50), la Comadre (51), Ave María (52), Trinidad (53), San Isidro Nuevo (54), San Cayetano (55), Colegio de las Niñas de la Paz (56). En 1802 se aumentan dos cuarteles. Así aparecen en el *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la villa,* de don Ramón de Mesonero Romanos (Madrid, 1831) pp. 48-50. También cambia algo la denominación.

Dentro del barrio, parroquia o colación, los oficios daban aspectos peculiares a las calles. En ellas había una predominancia de menestrales sobre otros, marcándose una especie de jerarquía urbana, con la calle, que, en cabeza, tenían los comercios de lujo (como podía ser la calle Mayor hasta bien entrado el siglo XIX), hasta la que estaba dedicada a actividades molestas, como el curtido. Tenerías, riberas de curtidores, etc., quedaban así en zonas periféricas. La ciudad planificada medieval dejó recuerdo de las primeras especializaciones, en nombres de calles que han quedado hasta hoy, aunque la especialización haya desaparecido de la calle. En Madrid se conservan aún algunos nombres de éstos, que se hallan mejor representados en los antiguos planos. Pero en las ampliaciones masivas que experimentó, como capital, a lo largo de los siglos XVI y XVII, le dan un carácter peculiar, más dinámico que el que tuvieron otras ciudades. En los *barrios nuevos* de los siglos de aumento se hallan nuevas corporaciones de menestrales y en ellas se supone que hay cierta continuidad hereditaria. El hijo del cabestrero será cabestrero; el del espartero, espartero, etc. La antigua organización gremial y las críticas de que fue objeto en el siglo XVIII permiten suponer que tales continuidades se daban y que incluso había cierres o impedimentos que podían poner los maestros al libre ejercicio de la profesión. No chocará, pues, que con dos sistemas de cierre en marcha, el del barrio o la parroquia, por un lado, y el del trabajo, por otro, se creen conciencias colectivas también bastante cerradas. El *majo* y la *maja* se ajustan a esos sistemas cerrados y los extienden a un mundo de valoraciones peculiares.

El majo pertenece al cuerpo de menestrales: es yesero o tallista (59), peón de albañil, en lo más pobre (60) o albañil simplemente (61). También carpintero (62), ebanista o espartero (63), zapatero en fin (64). Podríamos decir que, en su inconsciencia y desde el punto de vista profesional, es un antepasado del *obrero consciente* del partido socialista de comienzo de siglo: con el intermedio del miliciano de morrión progresista.

Hay así cierta relación entre la vida de los gremios y la vida de

---

(59) *El deseo de seguidillas, Sainete...*, C. II, p. 23, b. (*Sainetes...*, D. I, pp. 424-431.)

(60) *Los payos en Madrid, Sainetes...*, C. II, p. 63, a.

(61) «Arquitecto de goteras de tejado» le llama al marido suyo Silveria en *La crítica, Sainetes...*, C, II, p. 82, a.

(62) *Los majos vencidos, Sainete...*, C. II, p. 175, b.

(63) Ebanista es Monifacio, majo, en *La cena a escote. Sainetes...*, ed. Barcelona, 1882, II, p. 238, y en la misma, Gorito, espartero (p. 254), al que luego se le aparece el tío Alejo el maestro, con cuya hija pensaba casarse (pp. 259-260). Este, en *Sainetes...*, D, II, pp. 248-261.

(64) En *El Renegado y los zapateros, Sainetes...*, D. II, p. 662, b: «Sale el Renegado, oficial de zapatero, muy majo, con cairel, capa y vestido nuevo, chupetín de galones...»

los *majos*, al menos en Madrid, porque el maestro artesano o menestral, el oficial y el aprendiz son tan *majos* el viejo como el joven, y sus intereses resultan comunes. El ideal del maestro puede ser tener un sucesor en su aprendiz, luego oficial, mediante el conocido sistema de casarlo con la propia hija, que se ha dado, se da y se dará entre profesionales de todas clases. Claro es que no siempre los proyectos se realizan.

3) *La herencia del oficio y de la calidad de «majo»*

Ciertas de estas relaciones de maestro y aprendiz y luego oficial se expresan bien por Gorito, majo pinturero, en *Las castañeras picadas*, que dirigiéndose a Blas Trabuco, su patrón, le dice:

Si usted todo es, calla, calla,
Gorito, que yo te quiero;
y para ti tengo un arca
tan grande, y otros dos cofres
de vestidos ricos para
cuando seas oficial:
yo te pagaré la carta
d'esamen y las propinas:
la rica capa de grana
y el vestido de tisul,
que tu maestro llevaba
en la prucesión del año
después de Semana Santa
que le hicieron mayordomo,
y el espadín de oro y plata
todo será para ti (65).

El *majo* obrero o artesano se parece también, en lo que se refiere a costumbres, a los personajes de la zarzuela y del género chico de fines del siglo pasado. No hay entre uno y otros más de tres generaciones.

Las mujeres pueden ser buñoleras por la mañana, naranjeras a la tarde, costureras de noche, vendedoras de callos, taberneras, cinteras, castañeras (66). Cambian a veces de oficio según las estaciones. Mariana, en *La crítica*, dice que es *besuguera* en diciembre, enero y febrero; *calcetera* en marzo, abril y mayo; *vendedora de queso, ensalada, livianos* y *huevos duros* junto al Manzanares en junio, julio y agosto. De septiembre a noviembre, *acerolera* (67).

---

(65) *Sainetes...*, ed. de Barcelona, 1882, II, pp. 201-202. Este en *Sainetes*, D. II, pp. 173-189.
(66) *La crítica*, *Sainetes...*, C. II, p. 82, a.
(67) *Sainetes...*, C. II, p. 82, a. En *Las frioleras* saldrá arrogante una «tabernera maja», *Sainetes...*, D. I, pp. 470, 475, a, etc. Una «criada maja» en *Las dos viuditas*, *Sainetes...*, D. II, p. 32.

El *majo* se precia de serlo por razón de linaje: por razón hereditaria.

Majos fueron mis abuelos;
mi padre también fue majo
y sólo ser majo quiero,

dice Chinica en *Los ladrones robados,* de 1767 (68); lo cual hace remontar su casta a comienzos del siglo, o ya al anterior. Es una preocupación muy popular —dígase lo que se diga— el tener arraigo en el suelo y por la sangre. Hoy mismo vemos cómo en las zonas de gran afluencia de extranjeros, los llegados ayer ya marcan las distancias con respecto a los llegados hoy, y los llaman *manchurrianos* y otras cosas por el estilo.

4) *Matices*

Pero partiendo de esta determinación básica de lo que son los *majos* en cuanto a profesión, hay que subrayar los matices, porque hay *majos* y *majos.* En efecto, hay *majos decentes, majos ricos, majos ordinarios...* Enfrente, *majos petimetres* y hasta *majos a lo usía.* También habrá *majos crúos* (69). Obsérvese que la *serie* es casi la misma en la corte que en Andalucía. En *Las majas vengativas,* en la acotación primera, leemos: «Salen Chinica y Callejo; el primero, de *majo decente,* como de día de fiesta, y el segundo, de *chispero* (70). La oposición entre *majos* y *chisperos,* sobre los que tantos madrileñismos de mogollón se han levantado, no parece en principio muy real. El *chispero* es un *majo* con oficio especial, que se desarrolla en determinado ámbito (71). También parece que el concepto de *manolo* y *manola* son derivaciones del majismo, que arrancan del momento en que tuvo gran éxito la obra de don Ramón de la Cruz que se llama

---

(68) *Sainetes...,* C. I, p. 380, b. En *El mal casado, Sainetes...,* D. I, pp. 92, a, 93, a referencias a los parentescos de *majos.*

(69) *Majos crudos* son Simón y Coronado, en *El majo de repente, Sainetes...,* ed. de Barcelona, 1882, II, p. 225. En la gama de valoraciones otra variedad será la de *majo serio:* así Blas Trabuco en *Las castañeras picadas,* II, p. 199 de la edición de Barcelona de 1882. En lo opuesto, el *majo tuno* de *Las escofitedras, Sainetes...,* C. II, p. 340, a. Todavía más: un *majo estropeado* en *La retreta, Sainetes...,* D, II, p. 143. Un *majo ocioso* en *El agente de negocios,* IV, II, p. 200.

(70) *Sainetes...,* C. I, p. 454, a. Otra vez *majas decentes* en *La academia del ocio, Sainetes...,* D, II, p. 495.

(71) Chispero dice sucintamente el *Diccionario de autoridades,* II (Madrid, 1792), pp. 325, b, 326, a, se «aplica el cohete, que cuando se dispara arroja gran cantidad de chispas que le hacen muy vistoso». No está, pues, documentada la acepción profesional de «chapucero», o «herrero que fabrica clavos, trébedes, badiles y otras cosas bastas de hierro», que se encuentra en textos posteriores, ni la del hombre apicarado del pueblo bajo de Madrid, que se suele ilustrar con textos de Jovellanos y Mesonero: *Diccionario enciclopédico hispanoamericano...,* V (Barcelona, 1890), p. 1810, b.

Manolo, tragedia para reír, o sainete para llorar, que tiene dos partes y una introducción: «Introducción a la tragedia ridícula de Manolo» (72). De 1769.

IV. EL MUNDO MORAL: DELINCUENCIA, EL ATUENDO Y EL PORTE COMO ELEMENTOS ESENCIALES EN LA CARACTERIZACION

1) *Delincuencia*

Los humoristas españoles en general y los madrileños en particular, son terribles. Porque esta obra, llamada también *El Manolo,* más tiene para llorar que para reír. Le pasa algo de lo que les ocurre a algunas de don Luis Taboada. La carcajada suena a llanto. Manolo es una variedad de *majo,* que no es la del *majo a lo decente* de Lavapiés, sino todo lo contrario: un *tuno* que ha estado en presidio. Todos los suyos son gente del hampa (73) y él ha cumplido en Ceuta (74). Entre los *majos,* pues, hay delincuentes (75). Pero los *majos* son admirados por jóvenes de la sociedad y en el mundo del barrio puede haber un *majo petimetre,* como lo es el buen casero de *La Petra y la Juana, o el casero prudente,* sainete conocido también por *La casa de tócame Roque,* de 1791 (76), una especie de don Hilarión menos interesado, que protege a las *majas* Petra y Juana; ellas, sí, bastante codiciosas (77).

El matiz de *majo a lo usía* nos lo da —por otra parte— la acotación primera de *El deseo de seguidillas* de 1769 (78). ¿Por qué la admiración al *majo?* No se trata de la idealización del obrero, que han llevado a cabo muchos intelectuales socialistas y comunistas, frente al *pequeño burgués* (del que bastantes de tales intelectuales descienden), sino de la idealización de hombres y mujeres que viven a su aire. Acaso con apariencias (sólo apariencias) de más libertad. Acaso también, y esto es más importante ahora, con perdón de muchos *archieconomistas* por razones de tipo *estético,* y aun, si se quiere, *erótico.* Dejemos, pues, lo de que *majo* puede venir de *majar.*

---

(72) *Sainetes...,* C. II, pp. 47, a. 60, b. En D. I, pp. 481-488.

(73) *Sainetes...,* C. II, pp. 51, b, 52, b.

(74) *Sainetes...,* C. II, p. 53, a.

(75) También simples haraganes.

El es un poco borracho,
muy holgazán, jugador,
y alborotador de barrios.

Las calceteras, Sainetes..., D. II, p. 630, b. Con referencia a Manolo.

(76) *Sainetes...,* C. I, p. LXVI, a.

(77) Véase la edición de Barcelona, 1882, I, p. 278. Petra desprecia a Moreno, enamorado de ella, porque no le puede dar música y es pobre. En *Sainetes...,* D. II, pp. 273-290.

(78) *Sainetes...,* C. II, p. 22, a.

2) *El atuendo y el porte*

Porque, pese a su autonomía, los *majos*, en primer lugar, son esclavos, como las otras gentes del XVIII, de *su atuendo.* Están pendientes de un *ideal suntuario* propio, autónomo, pero tan rígido como el del que lleva peluca. Por otro lado, dentro de su mundo, son fundamentales la gallardía corporal, que, como se ha supuesto, acaso da la clave de la palabra *majo* y las gracias en el baile, en el cante y en el tañer instrumentos.

En forma adjetivada hallaremos la palabra en exclamaciones tan significativas como ésta:

¡Que vivan los cuerpos majos! (79)

Y las expresiones «es muy majo», «está muy maja», «¡Qué maja vas!», «¡Qué majo te has puesto!», han llegado hasta hoy y acaso sean más usuales ahora en áreas lejanas a los focos clásicos de la *majeza.* Pero esto indica la fuerza del concepto.

V. CASTICISMO Y AMOR

1) *Casticismo*

Los *majos* y las *majas* constituirán —por otra parte— un «españolísimo gremio» (80). Son los representantes de lo que luego se caracteriza más por *castizo.* La palabra está de moda y el *casticismo* anda en danza. Pero la idea de que lo *español* genuino está en la clase popular y de que lo *español,* artísticamente considerado, hay que buscarlo en las gentes más dadas a ciertas artes (aunque sean «las gracias y donaires de la capa»), la han tenido, aparte de varios aristócratas y letrados del siglo XVIII, hombres del XIX, como don Serafín Estébanez Calderón, don Antonio Cánovas, don Juan Valera... y más moderadamente, hasta don Manuel Gómez Moreno (81); andaluces todos, por cierto, que creían también que era el *pueblo andaluz* el que conservaba mejor que otro alguno aquellas esencias.

No vengamos tan adelante. Resaltemos la oposición entre el *españolismo* popular de los *majos* y lo extranjerizante.

Oposición también entre lo afectado, afrancesado o italianizante, y lo *castizo.* La expresa en *El deseo de seguidillas* un don Simón:

---

(79) En *Los zapatos, Sainetes...,* C. II, p. 481.
(80) *La crítica, Sainetes...,* C. II, p. 82, b.
(81) Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1969), pp. 29-30.

Digole a usted que no quiero;
que estoy de arias y cabriolas
atestado hasta los sesos,
y me he empeñado en oír
a una muchacha de trueno
cantar unas seguidillas
manchegas con el pandero,
y verlas bailar con toda
el alma y con todo el cuerpo (82).

He aquí claramente manifiesto el enfrentamiento de gustos, porque Ponce, un militar, llama al gusto por los bailes de candilejo de *Lavapiés,* perverso, vil y chabacano. Sigue una discusión instructiva en que se ponen en balanza, de un lado, la vida elemental del pueblo con sus mujeres bravas y hombres fieros; de otro, la de la gente pudiente, sometida a modistas y peluqueros; pero esto cansa como el faisán (83). El casticista se acalora. Cuando otro que tampoco lo es, Merino, le dice que le haga «buen provecho» su bailoteo populachero, Simón replica airado:

¿Pues qué? ¿Es acaso defecto
de honor ni de religión
el decir que los festejos
de mi tierra me divierten?
Amigo, lo que yo veo
(y a un ladito adulaciones)
que los mismos extranjeros
y paisanos que nos culpan
y hacen ascos, en oyendo
unas buenas seguidillas
se levantan del asiento,
y al ver bailar el fandango,
les da convulsión de nervios (84).

Convulsiones de que quería participar mucha gente. Tardío es ya el sainete *El fandango de candil,* impreso en 1792, pero con copia manuscrita de 1785 (85). En *Lavapiés.* Baile *de fama* en casa de la tía Mari Sancha, con violín, guitarra y bandurria, no como otros pobretones. Gran concurrencia y discusiones al entrar. Abates y petimetres, mezclados con majas y aun *majillas.* Bronca, alcalde y justicia. Tema repetido. Esto no es lo que nos va a ocupar.

---

(82) *Sainetes...*, C. II, p. 22, b.
(83) *Sainetes...*, C. II, pp. 22, b, 23, a.
(84) *Sainetes...*, C. II, p. 23, a, b.
(85) *Sainetes...*, C. I, pp. 424, b, 448, b.

2) *El mundo vibrante*

Lo importante es ver cómo se busca la convulsión y por qué se busca. Un ideal patriótico no es suficiente para divertirse, aunque sea motivo socorrido para gritar, desgañitarse y aun aburrir a los demás. Pero el *casticismo* toca fibras más sensibles en hombres y mujeres y hasta puede confundirse con cuestiones de alcoba. Ser *muy español* todavía parece tener que ver, en algunas partes, con cierta capacidad genésica desbordada. Hace años estaba yo en cierta calle vieja de Lima dibujando, cuando se me acercó el vecino de un gran caserón y al enterarse de que yo era español se puso muy alegre y me dijo que él también descendía de españoles y que tenía sus gustos. Para demostrármelo me habló luego de la cantidad de hijos naturales que había dejado por calles y plazuelas. Un poco avergonzado por mi falta de *españolía,* ya que no tengo hijos, ni legítimos ni ilegítimos, me despedí del buen hombre aquél.

3) *El culto a Eros: grados*

Que los *majos* y las *majas* hacían de su erotismo una cuestión de principios parece cosa clara. Pero en esto también hay grados. El baile es el que constituye el primero. La letra del baile, el cuerpo de doctrina. Las broncas, los cachetes, los celos furiosos, una parte de la praxis. Otra es lo que todo el mundo puede adivinar, sin necesidad de recurrir a textos.

4) *El baile*

El baile, siempre el baile. Lo mismo en el sainete que en el dibujo o el cuadro de género. Ahí está *El careo de los majos,* de 1766, en que aparecen en un *salón corto* del barrio del Avapiés tres majas y tres majos, unos sentados con guitarras, otros bailando las seguidillas: «casos de honra» los llama a estos de bailar la *Rumbona* (86). El baile es un rito (87). Dentro de casa, en la calle, en la pradera, el día de San Isidro. Don Ramón de la Cruz nos da cuenta de todas sus posibilidades.

Los majos de buen humor aparecerán, así, bailando en una calle, por parejas, otros sentados y una, Polonia, tocando el pandero (88); y en *La cena a escote* habrá varias escenas en una sala con cornucopias, en que al principio Pantorrillas y Juana, de *majos,* preparan si-

(86) *Sainetes...,* C. I. p. 277, b.

(87) El conocido cartón de Goya (núm. 769 del Prado), varias caricaturas y algún cuadrito pequeño nos dan imágenes mucho más rientes que las de los bailes decimonónicos.

(88) *Sainetes...,* C. II, p. 111, a. De 1770.

llas para los concurrentes al baile consabido (89); pero además de baile hay cena.

La escena de *La pradera de San Isidro*, en que aparece la ermita, con la pradera, el arbolado, la capa tendida al pie de dos grandes árboles, y la Méndez y la Isidora bailando seguidillas con Esteban y Rafael, «dos majos ordinarios, de trueno», parece —por su parte— un cartón de Goya (90). Ya veremos cómo hay representaciones o imágenes pictóricas de tales bailes: desde el lóbrego candilejo al elegante y armonioso de la pradera, con cambio sensible del XVIII al XIX.

VI. FILOSOFIA EN SEGUIDILLAS

1) *Etica en seguidillas*

Dejemos a los coreógrafos la misión de clasificar los bailes y de reconstruir sus formas. Ahora hay que reflexionar un poco en torno a la letra, quedando en posición equidistante entre la de *le maître à danser* y *le maître de Philosophie*, de *Le bourgeois gentilhomme*. La *seguidilla* se canta y se baila. Pero el que compone la letra, previamente piensa. La *seguidilla*, dejando aparte su estructura métrica, es, ante todo, un pensamiento. Con frecuencia se nos dice que jocoso o festivo. Pero a veces es serio e incluso de una seriedad bastante remilgada y apestosa. El *discreteo* andaluz ha dado lugar a muchas letras llenas de graves reflexiones.

Hay también seguidillas y seguidillas. Las *seguidillas majas* parecen constituir un género antiguo al que don Ramón de la Cruz se refiere varias veces (91). Pero también las hay *manchegas* (92) y *gitanas* (93). Habrá que subrayar, a este respecto, que la corriente

---

(89) *Sainetes*..., ed. Barcelona, 1882, II, p. 246.

(90) *Sainetes*..., C. I, p. 313, b. Luego la merienda, p. 314, a, b. Este en *Sainetes*..., D. I, páginas 221-233.

(91) En *Las majas vengativas, Sainetes*..., C. I, p. 456, a. En *El deseo de seguidillas*, II, página 26, b.

(92) Cervantes, en *El celoso extremeño* (Obras, BAE, I, p. 163, b), se referirá a las *coplillas de la seguidilla*, populares en Sevilla. Acerca de las *seguidillas* véase *Rinconete y Cortadillo*, col. cit. de don Francisco Rodríguez Marín, pp. 460-463 (nota 225). En la novela citada de don Francisco de Lugo y Dávila *La hermanía*, en *Teatro popular*, p. 139, hay también alusión a las *seguidillas de las de ahora* (1622); por lo que sigue parece que se cantaba una parte por una mujer; la otra, por otra. Pero luego, en la época de Felipe V, las *seguidillas* tuvieron boga especial. Torres Villarroel, que compuso bastantes, dice en una:

> *Hablaré en seguidillas,*
> *verso de moda.*
> (*Poetas líricos del siglo XVIII*, I, BAE, LXI, p. 77, a.)

(93) *La pradera de San Isidro, Sainetes*..., C. I, p. 312, a. Las variantes dan que pensar a veces. Las *seguidillas gitanas* se convierten en *seguidillas guapas* en la edición de *La pradera*..., del texto barcelonés de 1882, II, p. 5.

de influencia más perceptible en los *majos* de la corte es casi siempre *meridional*. La *seguidilla* ha tenido estudiosos que la consideran de origen *morisco*. Otros que creyeron que la *gitana* era la más genuina.

No faltan quienes consideran (acaso los más) que las *manchegas* son las más auténticas. De este parecer era aquel «Don Preciso» Iza Zamacola, que formó una memorable *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar en guitarra*, que lleva un gravísimo prólogo de cincuenta y dos páginas (94). «Don Preciso» da, primero, unas «seguidillas serias, patéticas, amorosas», con estribillo (95); luego otras *jocosas* (96). Después, las que no tienen estribillo, serias o jocosas también. Este casticista que abomina del *minué* (97) y de la ópera italiana (98) dice «que entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas» (99); es un partidario, pues, de la espontaneidad del *genio español* (100), aunque no dedique su colección a las «dulcísimas manolas del Avapiés, Barquillo y Maravillas» (101). Pero, con todo, las seguidillas de don Ramón de la Cruz parecen mucho más espontáneas.

2) *Andalucismo, madrileñismo, localismo*

Algunas subrayan el prestigio de lo andaluz, gaditano, en la corte:

El mejor abanico
del mundo es Cádiz,
porque produce muchos
y bellos aires.
Pero es el diantre
que, como son marinos,
traen humedades.

Esto lo cantan en solo y a coro *Los majos de buen humor* (102).

(94) I, p. I, la edición sin fecha.
(95) *Colección...*, cit., I, pp. 1-64.
(96) *Colección...*, cit., I, pp. 65-112.
(97) *Colección...*, I, p. XIII, «lánguido y fastidiosa».
(98) *Colección...*, I, pp. XXIII-XXV.
(99) *Colección...*, I, p. XXXVII.
(100) *Colección...*, I, I, p. XXXVIII.
(101) *Colección...*, I, p. XLII.
(102) *Sainetes...*, C. II, p. 113, b. El coro en seguidillas se presta a muchos recursos escénicos. Debía ser muy corriente. Así, refiriéndose al paseo de la Florida, se dirá:

A ninfas del Manzanares
elevarse pretendiendo
unas majas, seguidillas
cantan a un lado.

Descripción de don Pedro, *La devoción engañosa*, *Sainetes...*, D, I, p. 433, b.

Pero por encima de todo está el madrileñismo y aun localismo mayor de los *majos.* En *Las majas vengativas* se canta:

Es la corte la mapa
de ambas Castillas,
y la flor de la Corte
las Maravillas.
Anda, moreno,
que no hay cosa en el mundo
como tu pelo (103).

El barrio de Maravillas. Ahora una calle no menos castiza:

Quien no vive en la calle
de la Paloma,
no sabe lo que es pena
ni lo que es gloria.
Toma piñones,
que me gusta la gracia
con que los comes (104).

Vamos aquí afianzando el valor del concepto de *barrio.* Acaso este amor a Madrid y a sus barrios sea parecido ya al que tienen, o fingen tener, los que huyen hoy de las aldeas.

La criada María canta al comienzo de *Quien dice mal de la pera, aquél se la lleva* (105):

¡Oh, bien haya la corte
que es el remedio
de todas las personas
de entendimiento!
¡Ay, Madrid, Madrid,
los que no te conozcan
digan mal de ti!

Madrid más anónimo, Madrid con más posibilidades que el pueblo con sus gentes acompasadas, sus labradores cazurros, señores excesivamente pagados de su poder, señoritos desaprensivos, autoridades pesadas. Frente a esto, el barullo de la plaza Mayor (106) o del Rastro (107). La oportunidad erótica. ¡Quién sabe qué más! Pero reflexionemos más sobre lo erótico.

---

(103) *Sainetes...*, C. I, p. 456, a, b.
(104) En *La mujer majada,* 1774, *Sainetes...*, C. II, p. 428, b.
(105) *Sainetes...*, D. I, p. 245, a.
(106) Cuadro precioso en el sainete del mismo nombre, *Sainetes...*, D. II, pp. 464-474.
(107) *El Rastro por la mañana,* en *Sainetes...*, C. II, pp. 130, b-137, b. De 1770.

3) *Concepto del amor: violencia pasional*

La seguidilla resulta ser, en definitiva, la expresión poético-musical-coreográfica de la *majeza* con toda su *filosofía*. Algunas son puramente amatorias:

El oro de las Indias
fuera moreno
si al oro se juntara
de tus cabellos.
Por eso noto
cuestan más tus cabellos
que vale el oro (108).

Esto en honor de una maja rubia resulta algo almibarado.

Otros ejemplos nos darán razón de tratos menos poéticos en el arte de amar. El amor y la violencia van juntos. La suavidad es signo de hipocresía y mentira:

Vale más un cachete
de cualquier maja,
que todos los halagos
de las madamas.
Porque se arguye
que todo esto es cariño,
y el otro, embuste (109).

Lo mismo será con los hombres:

Un majo idolatro
porque las majas
corresponden con todas
sus circunstancias.
Y en las usías
son las correspondencias
tibias y frías (110).

Claro es que en esta pasión hay situaciones que no parecen demasiado cómodas, al observador o a la observadora un poco reflexivos y lejanos, aunque gusten de lances de amor:

El mejor aire para
las andaluzas
es el aire de un majo
que las sacuda.
¡Dios os otorgue
uno que os abanique
con el garrote!

---

(108) En *El careo de los majos, Sainetes...*, C. I, p. 278, a.
(109) También en *Los majos encontrados, Sainetes...*, C. I, p. 282, a.
(110) En *La maja majada, Sainetes...*, C. II, p. 430, b.

Esto canta Chinica en *Los majos de buen humor* (111). Me temo que por vía semejante podríamos llegar a generalizaciones sorprendentes, al estilo de la de Maurice Barrés, cuando refiriéndose, en 1900, a españoles y españolas decía: «Cette race est usée par le plaisir. A toutes les heures qu'on les voit, ils sortent du lit» (112). Pero el caso es que el amor violento y atropellado tiene sus constantes cantores y cultivadores entre *majos* y *majas*. Lo mismo —vuelvo a insistir— en Madrid que en Andalucía.

La Urquina, la Ladvenant y la Cortinas aparecen en 1768 en el papel de *majas vengativas* (113): con la nota de violencia, haciendo énfasis en su concepto de la vergüenza, que nada tiene que ver con el recato femenino y la humildad cristiana, sino con la capacidad de andar a bofetadas con los hombres... (114) o con las compañeras. Una de ellas, en su hablar desgarrado, se refiere a lo poco probable que sería que un viejo la chuleara: «¿Un viejo chulearme a mí? (115). Con un joven sería otra cosa. Y en los tratos, medio melosos, medio brutales, juega un papel importante el regalo o los regalos que intercambian, no sin cálculos y reflexiones precisas, de carácter económico. Toda una teoría acerca del *don* podría extraerse de los textos.

En *Las majas vengativas*, al principio, en el diálogo de Chinica, *majo*, con Callejo, *chispero*, se hace relación de regalos entre prometidos, en la que se resaltan las *piezas de indumentaria:* sortija de plata, hebilla dorada, ligas verdes, peine de concha a la mujer, cinta colorada, corbata (116) al hombre. El reinado de perendengue y los caireles, que, al fin y al cabo, puede ser paralelo al del *colifichet* (117).

---

(111) *Sainetes...*, C. II, p. 114, b.

(112) *Mes cahiers*, en *La revue hebdomadaire*, año 39 (24 de mayo de 1930), p. 418.

(113) En *Las majas vengativas*, *Sainetes...*, C. I, p. 455, b.

(114) Ejemplos de esta capacidad hay bastantes. Discusión violenta al principio de *La academia de música*, entre Teresa, *maja*, y Pepe, abate y profesor de música. Con intento de agresión final de Teresa. *Sainetes...*, D, II, pp. 648, a-649, b. Más adelante la maja dirá (páginas 650, b, 651, a):

El hombre
que delante de mí suelta
alguna palabra, mire
como puede sostenerla,
porque si no, me amostazo
y le rompo la cabeza.

(115) *Sainetes...*, C. I, p. 457, a.

(116) *Sainetes...*, C. I, p. 454, b.

(117) A veces quedan recuerdos de fiestas campestres. Seguidillas de enramada de San Pedro:

La noche de San Pedro
te puse un ramo
y amaneció florido
como mil mayos.

La víspera de San Pedro, *Sainetes...*, D, I, p. 355, b.

En la canción andaluza el detalle suntuario tendrá también cierto valor erótico. Recuérdese (118) aquella canción sobre *Las ligas de mi morena*. Y aún más tarde, mantones, peinetas, relicarios y otras prendas y objetos sirven de base a reflexiones quejumbrosas y pasionales. Lo mismo en la canción popularísima del maestro Padilla que en cuplés olvidados. Horas tristes de la niñez ha pasado el que escribe oyendo a las muchachas de la vecindad aquello de:

¡Ladrón, ladrón,
no mereces otro nombre!
¿Dónde empeñaste, mal hombre,
las alhajas y el mantón?

VII. LA MORAL DE LA «MAJA»

1) *«Hybris». Relativismo moral*

Podría extenderse uno mucho en el examen de tópicos eróticos, en seguidillas, tonadillas, etc. (119). Pero no es cuestión de rellenar páginas. La *moral* maja no tiene gran cosa que ver con la acompasada, católica, sea la de los aldeanos o *payos*, sea la de los hidalgos y nobles severos. Es una moral de pueblo mediterráneo meridional, de *polis*, a la que podría encontrársele paralelos en la Italia del Sur. Remontándonos en el tiempo habría que ponerla también en conexión con la ὕβρις griega, que se produce entre los mismos dioses, por pasión desenfrenada y, sobre todo, por orgullo insolente y exteriorizado, que conduce a la befa, al escarnio, al ultraje en fin. Ultrajes personales, injurias contra otros individuos. Se forma así incluso un verbo (ὑβρίζω) y una personificación de la pasión insolente. Esta ὕβρις se da, antes que en los *majos*, en los *guapos*. A éstos, en efecto, es posible seguirles la pista antes de que los *majos* y las *majas* aparezcan documentados. No sólo el «guapo Francisco Esteban» u otros contrabandistas del tiempo de Carlos II o de Felipe V, sino mozos como los que don Antonio Zamora saca en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. El convidado de piedra*, luchando con Don Juan Tenorio (120): los mismos estudiantes de las escenas primeras son representantes de la guapura (121). También

(118) El significado erótico de las ligas va unido a otro de violencia y sangre al relacionarse con la navaja. La navaja en la liga que entusiasmaba a los románticos.

(119) No sólo examinando la colección de Don Preciso.

(120) *Comedias escogidas*, primer fascículo (Madrid, 1832), p. 229: «usted, pues es tan guapo», le dice don Juan a Fresneda al luchar con él (acto II, escena IX).

(121) Zamora: *Op. cit.*, ed. cit., pp. 151 y 159-165.

algún *figurón* en comedia de Rojas Zorrilla nos da la imagen. Por ejemplo, el don Gonzalo, que aparece en la lista de pretendientes de Serafina en *Lo que son mujeres:*

El que en ese patio espera
a visitarte postrero,
sabe que es un caballero
natural de Talavera,
principal y de buen pelo,
abultado de persona
y trae lenguaje y valona
dos o tres dedos del suelo.
El talle un poco grosero,
cintura de tomo y lomo:
lo que es el zapato romo
pero aguileño el sombrero.
Trae daga larga después,
muy puesta a lo de Sevilla
cortos brahón y ropilla,
y el ferreruelo a los pies.
Postura de hacer desdenes,
crudeza de dar enojos,
el bigote hasta los ojos,
y la oreja hasta las sienes.
Asustado de color,
crudo un lado, otro cocido;
esto en cuanto a lo vestido,
mas lo parlado es peor (122).

Un bravo, admirador del hampa y sus beldades (123). Un *crúo* o *crudo,* con la moral del *majo crúo,* más de un siglo antes.

En última instancia también la moral del *majismo* se expresa en seguidillas. En *El careo de los majos,* en que comparecen ante el alcalde, a causa de un alboroto que han producido deliberadamente, la Olaya canta:

Cualquiera que el tejado
tiene de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros semos,
puede que en el camino
nos encontremos (124).

---

(122) *Comedias escogidas...,* II (Madrid, 1831), p. 50 (acto I, escena XI).
(123) Rojas: *Op. cit.,* ed. cit., II, p. 52 (acto I, escena XIII).
(124) *Sainetes...,* C. I, p. 282, a.

2) *La «maja»*

Acaso por lo mismo que todas nuestras informaciones vienen de fuente masculina (vía don Ramón de la Cruz o vía Goya), la *maja* aparece brillando más en su salvajismo que el *majo*. No cabe duda de que Goya pintó los cartones y algunos retratos, como los de varias cómicas (y también *La maja vestida* o *la desnuda*) con una pasión encendida o un entusiasmo total por el mundo *majo* y, sobre todo, por la *maja* (125). Esta nos queda estilizada, en bellezas plásticas supremas. Pero las *majas*, aun las del círculo del artista, no debían ser seres muy confortables.

He aquí varios casos que lo acreditan. El *derecho a la grosería* que ya creían tener algunas gentes del Madrid de mi infancia y que ahora parece tan extendido, no es cosa de origen cercano. El *derecho a la grosería* lo ejercitaban ya las *majas* antiguas, como la Paca que aparece en *La comedia de Maravillas*, sentada junto a una portuguesa a la que provoca, mientras que el majo Simón, *majo crúo*, más prudente, le dice: «Calla», repetidas veces (126). Esto en cuanto al *trato*. Y esto otro en relación con la *ideología*. Don Fabricio, petimetre, está enamorado de Geroma, hija de un tahonero y mujer brava y *majísima*. Habrá que hacerse *majo* para conquistarla. Un amigo, Galván, comenta:

Don Fabricio: ¡qué gracioso
estaréis puesto de majo,
con su cofia, su chupita,
chupetín y calzonazos,
sus hebillas a la punta
del pie, su capa arrastrando,
su rejón en el bolsillo
y en la boca su cigarro! (127).

La pintura es goyesca y graciosa (128). Pero veamos ahora cómo es el objeto de la conquista de don Fabricio. Un mozo de la tahona del padre de la *maja*, de la Geroma, nos la pintará con entusiasmo:

Es Geroma tan salada
y tiene tal garabato
que le sobra su dinero.

---

(125) En la visión goyesca habrá que distinguir las *majas* y *manolas* de los cartones, como las del *Baile delante de la Florida*, de 1777 (núm. 769), de aire risueño, las de los grabados, más enigmáticas, y, por fin, alguna de las pinturas negras, como doña Leocadia Zorrilla (número 754 del Prado), que aún lo es más.

(126) *Sainetes...*, C. I, p. 200, a. Es curioso el cambio en la edición de Barcelona de 1882, I, p. 14, por una marquesa, en vez de portuguesa. También en *Sainetes...*, D, I, pp. 33-34.

(127) *El majo de repente*, en *Sainetes...*, ed. de Barcelona, 1882, II, p. 220.

(128) Recuérdese el cartón de *La maja y los embozados*, de 1777 (núm. 771, del Prado), en el que las capas desempeñan gran papel.

¡Mirad si le sobra harto
para enviar a la Tela
todos sus apasionados!
....
Es tan desdeñosa, y es
de espíritu tan bizarro
que ni lo galán le mueve,
ni la envanece lo hidalgo,
ni la divierte lo agudo,
ni de lo rico hace caso:
diciendo que sólo es hombre
aquel que sabe en llegando
la ocasión, bailar encima
de los hombres el fandango.
Para ella el mejor empleo
es contrabandista, tanto,
que hay quien dice que su padre
por complacerla, en sus tratos,
sin dejar de ser tahonero,
comete sus contrabandos.
Los romances de Francisco
Esteban y de otros guapos
son su biblioteca; come
carne brava todo el año
menos los viernes, y bebe
solamente vino rancio (129).

υβρις, guapeza, violencia como principio de la conducta.

Que una mujer se apasione con los romances del *guapo* Francisco Esteban puede servir para dar aquel tipo de heroínas populares que se dieron en las ciudades españolas durante la guerra de la Independencia, pero no para alegrarnos en otras ocasiones. El entusiasmo de los hombres de teatro por tal clase de damas es, sin embargo, permanente, desde Lope a Arniches. Significativa también la propiedad con que las cómicas españolas hacen los papeles broncos. Para una dama joven finita, contaremos con una masa ingente de jóvenes que, con gusto, harán papeles violentos, y otras, más añosas, que representarán a robustas y tremebundas matronas o a viejas características: todas a lo popular. Recuerdo con regocijo ahora, al escribir estas líneas, horas de experiencia teatral de mi juventud, cuando unos chicos y chicas estudiantes representaban *Fuente Obejuna* como algo muy revolucionario. Aparecía una estudiante de Filosofía y Letras esmirriadilla haciendo de Laurencia, y allá en el momento crítico, a la escena III del acto II, lo que decía con más entusiasmo y pasión dirigiéndose a los hombres era aquello de:

---

(129) *El majo de repente*, en *Sainetes...*, ed. Barcelona, 1882, II, pp. 218-219.

Y que os han de tirar piedras
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes,
y que mañana os adornen
nuestras tocas y basquiñas... (130).

Extasis y aun beatería del público, más o menos radicalizado ante la *pasión popular.* Luego hemos tenido que aguantarla: sea en su versión A, sea en su versión B. Para el caso es lo mismo. Lo mismo también la Laurencia lopesca que la Isidra arnichesca. En medio, las descendientes posibles de una y las ascendientes de otra. Volvamos a las *majas* y a nuestro don Ramón de la Cruz. Aparecerá la Temeraria de *majota con mantilla* en *Las castañeras picadas* (131). Discusión entre ella y la Pintosilla, que recuerda algo a la de *Agua, azucarillos y aguardiente,* porque también una de las castañeras tiene tienda señalada y la otra es, simplemente, castañera de esquina (132). Siguen otras riñas: la de Temeraria con Gorito, muy majo entre otras (133). Sondeemos más en este ámbito de predominancias femeninas.

Estrabón discurrió acerca de una especie de *ginecocracia* que se daba entre los antiguos cántabros, gente de usos muy primitivos, según él (134). Al tiempo de la Liga, cuando Felipe II pensó en colocar a una hija en el trono de Francia, muerto Enrique III, se volvió a hablar en París de la *ginecocracia* española (135) por otras razones, claro es. Estas subsistían en los siglos XVII y XVIII, cuando el duque de Saint-Simon escribía sus memorias, en que oponía el sistema hereditario francés, que sólo permitía la herencia de títulos por vía masculina, al español, mucho más flexible, que permitía la herencia por vía femenina (136). No sospecharían ni Saint-Simon, ni el autor de la sátira menipea, que en la socedad española plebeya ocurría algo parecido y aún más exagerado que lo que criticaban en la aristocrática, y que don Ramón de la Cruz, tiempo después, iba a enfrentar el *modo francés* al *modo español* en un sainete llamado *La hostería del buen gusto.* En él Grondibú, hostelero francés, sale casado con una *maja,* Catalina Leonarda de San Tadeo, hija de un taber-

---

(130) *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* III, BAE, XLI, p. 644, c.
(131) *Sainetes...,* ed. Barcelona, 1882, II, p. 185.
(132) *Idem,* ed. cit., II, p. 186.
(133) *Idem,* ed. cit., II, pp. 188-191.
(134) III, 4, 18 (165).
(135) Julio Caro Baroja: *Los vascos y la historia según Garibay* (San Sebastián, 1972), páginas 124-131.
(136) *Mémoires complets et authentiques du Duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence,* II (París, 1856), pp. 301-302, y antes, p. 269.

nero de la calle de San Pedro, poco acomodada a lo francés. Y así cuando le llaman «Mandame Grondibú», replica áspera:

y si en Francia se conocen
las mujeres por el mismo
apellido del marido,
acá guardamos el nuestro
cada una; o al revés,
en hallando en un paseo
al marido de Marica
o de Teresa, solemos
decir: mira dónde van
el Marico o el Tereso (137).

Esto casa perfectamente con usos populares que han llegado hasta nuestros días, donde en muchos pueblos y regiones se han oído referencias a «Fulano el de Fulana» o «de la Fulana». Un gran guitarrista de hoy dirá si esto no es verdad, en su caso. La razón de esta forma de subrayar la importancia de la mujer hay que buscarla. Yo no he dado con ella: pero sí he de advertir que el realce, en este caso, se halla a la par que se registra un papel económico de la misma en la vida familiar, que no será el de la que cultiva las tierras, como las cántabras antiguas, más o mejor que el hombre, sino a que aporta dineros por medios menos esforzados y moralmente más problemáticos. Don Ramón de la Cruz nos los indica objetiva, fríamente. El matrimonio pobre no tiene bastante con el jornal del hombre, sobre todo si es joven. La *maja,* casada y de buen ver, puede allegar dineros complementarios o suplementarios: ¿Cómo? (138). Teniendo un *cortejo* al que sacar unos cuartos. Habrá hombres que se resistan al remedio (o que con broncas y gritos aparentan que se resisten). Pero otros, no. Los *petimetres,* pues, siguen a las *majas* casadas, con resultado vario (139). Pero la *filosofía* o la moral económica del *cocu* la expresan incluso las seguidillas.

Aunque usen los amantes
distintas voces,

(137) *La hostería del buen gusto, Sainetes...,* D. II, p. 191, b. La discusión con el marido francés, curiosa: pp. 191, b, 192, b. Contrastes posteriores entre *majos* y *majas* y *franceses* y *francesas,* pp. 194, a, 195, b. El nombre entero en p. 191, a.

(138) Reflexiones de la *maja* en *El Rastro por la mañana, Sainetes...,* D. I, p. 170, sobre el modo que pueden los menestrales emplear para tener dinero:

hacer moneda falsa,
hurtar, o tener cortejo.

Compárese con lo que se dice en *El picapedrero, Sainetes...,* D. I, p. 489, b.

(139) En *El mal casado, Sainetes...,* D. I, pp. 87-96, sale un Don Preciso, petimetre. Sigue a Marta, *maja,* de la que es hermana la Geroma. Don Preciso llega cuando Marta cree que su marido está lejos. El asunto es el viejísimo de la aparición de éste. Otros sainetes presentan a las majas seguidas por petimetres. *El Rastro por la mañana,* ídem, íd. I, pp. 167 a 168, b.

lo propio dice el majo,
que los señores.
Sólo es lo vario
que éstos entran pidiendo
y esotros dando (140).

Aquella reiterada idea de Quevedo respecto a la pedigüeñería femenina sigue en esta época. Sigue como un tópico. Porque la *maja* es pedigüeña y materialista, sin duda (141): por ello llega a extremos.

El tema de la infidelidad conyugal es el desarrollado en *El Renegado y los zapateros* de modo muy ilustrativo (142). El maestro zapatero Galán tiene cinco oficiales. Uno de ellos, «el Renegado», da que hablar, porque se ha casado hace poco, no trabaja y luce (143). Uno de los oficiales, Manolo, se refiere al peligro de casarse con buena moza, sin tener caudal (144). Cuando llega su mujer, Teresa, hay diálogo matrimonial, por lo que se ve que el marido no está muy conforme con las explicaciones que da la mujer a sus salidas (145). El caso es que luego llega «el Renegado», elegante, Manolo canta una jota alusiva a los ganados (toros) del Jarama. Pero después de la frialdad de la recepción aceptan todos los zapateros la invitación del «Renegado» a ir a una fiesta, a la que también va Teresa con sus amigos y la misma mujer del «Renegado». Un don Gil, petimetre, tiene sus intenciones sobre Teresa (146), como otro, don Celedonio, las tiene sobre la mujer del «Renegado». Resulta, al fin, que éste aparece con doña Juana, mujer de don Celedonio (147) y tras una discusión entre los dos maridos que rivalizan con las dos mujeres (148) se termina el sainete del modo más ejemplar que se puede: como una ilustración a lo «no desearás la mujer del prójimo». ¡Pero cuántos habrán comido el pan de la resignación! ¡Y cuántas *majas* habrán hecho tabla rasa de la «moral cristiana» (149).

---

(140) *Las frioleras, Sainetes...*, D. I, p. 475, a.

y ella parece una maja,

(141) dice Chico, ciego en *La fiesta de pólvora.* Lo que comenta Chinitas:

Pues no hay en qué detenernos.
Que esa gente se corteja
con un plato de torreznos
o de fritadas, mejor
que con músicas y versos.

Sainete..., D, I, p. 304, b.

(142) *Sainetes...*, D. I, pp. 660-670.
(143) *Op. cit.*, loc. cit., II, p. 664, b.
(144) *Op. cit.*, loc. cit., II, p. 661, a.
(145) *Op. cit.*, loc. cit., II, pp. 661, b, 662, b..
(146) *Op. cit.*, loc. cit., II, p. 663, a.
(147) *Op. cit.*, loc. cit., II, pp. 666, b, 667, b.
(148) *Op. cit.*, loc. cit., II, p. 668, b.
(149) *Op. cit.*, loc. cit., II, p. 669, a, b.

Necesitan lucir, necesitan comer, necesitan ir a bailes y festejos. Las cómicas que representaron mejor el papel de *majas* llegaron a ser las diosas en una sociedad que diciéndose cristiana en esencia tenía muchos rasgos que no lo eran. Cuando murió la Ladvenant corrió por Madrid una composición de la que poseo copia manuscrita, que se titula: «María Ladvenant representa hoy la comedia más grande que se ha escrito. Su título es, La estrecha cuenta que a Dios se le ha de dar. Venid, llegad a verla porque intenta hechar *(sic)* el resto pintando este conflicto. El theatro estará enlutado, y combida para ella, a todos sus apasionados. Su autor Dn. Domingo María Ripoll. Año de 1767.» Mundo de pecadores y pecadoras. Arrepentimiento final. Mientras se vive violencia, *hybris.* Sólo puede ser en apariencia desconcertante la mezcla de ésta con el esteticismo (150). La conjunción de la crueldad sádica de un lado, masoquista de otro (ya se ha visto el valor de los lapos en las seguidillas) con un gusto marcado e insistente por los gestos insolentes y los adornos más complicados y varios. Lo *majo* se relaciona, así, con lo *charro.*

VIII. HACIA UNA «FILOSOFIA DEL TRAJE»

1) *El adorno y el gesto*

El concepto de lo *charro* aparece —en efecto— con referencia a los aditamentos o accesorios del traje *majo.* En *Las escofieteras* un paje dice:

No es cofia, sino escofieta,
que mi señora no es maja
para gastar charrerías (151).

Pero también los *petimetres* pueden ir muy esmerados pero con *algo de charro* (152): el *charrismo* podría ser interpretado como una forma peculiar del *majismo;* también con su expresión geográfica, aunque el *charro* campero, el de las *montaracías,* era un ser cándido y sin recovecos, según don José Somoza (153). La cuestión es que la

(150) Más majas bravas en *El cochero y monsieur Corneta, Sainetes...,* D. I, pp. 116-122. *La duda satisfecha* allí mismo, I, pp. 78-86, donde salen también varias majas, parece que es de López de Sedano.

(151) *Sainetes...,* C, II, p. 336, b. Este, en *Sainetes...,* D, II, pp. 475-484.

(152) *Sainetes...,* C, I, p. 408, b, en *Las preciosas ridículas.* En *La devoción engañosa* sale un petimetre «a lo macareno», *Sainetes...,* D, I, p. 432. Aunque a otro petimetre, Don Gil, le choca el aire de «gente macarena» de los zapateros, en *El Renegado y los Zapateros, Sainetes...,* D, II, p. 667, b. En la ya citada novela de *La hermania,* de Francisco de Lugo y Dávila (edición citada, p. 131), se da «Macareno» como equivalente a «prioste» de los rufianes, cofrades del hampa.

(153) Los charros de Salamanca, en *Semanario pintoresco español,* III, núm. 139 (25 de noviembre de 1838), pp. 788, b, 790, b, con un dibujo en el que se observa la riqueza del traje.

joyería *charra* parece entrar en el atuendo de las *majas*, aunque también pagan su tributo a telas y chucherías extranjeras, pese al casticismo. Porque en *El almacén de novias* dirá una *maja:*

Mucho brial, mucha cofia,
mucho jubón a lo majo,
mucha basquiña de múer
de rumbo, mucho zapato
de seda, mucha mantilla
de grodetur *negro o blanco* (154).

La preocupación suntuaria, pese a la estrechez de la vida, la prioridad de lo *superfluo* frente a lo *necesario,* son rasgos que aún pueden observarse en algunas comunidades del sur de España. En ellas, también, puede observarse que hay una preocupación fuerte, en hombres y mujeres, por el *gesto.* Sobre todo el *gesto* en relación con el desafío y la conquista amorosa. Ya veremos cómo González del Castillo describe a un *majo* andaluz, dando a un pollito lecciones de gesto, accionado, o, si se quiere, gesticulación concertada, con unos fines. Pero la verdad es que en éste tampoco fue original, como en otros casos. El modelo lo halló en don Ramón (155), observador de todo detalle. Acaso, sin embargo, en Andalucía el gesto se exageraba (156).

2) *El lujo*

Tocamos un punto en el que *majos* y *petimetres* se confunden. El asunto del lujo preocupó mucho en el siglo XVIII. Lo desarrollan los economistas y uno de ellos escribió su historia, como si el *lujo* fuera

---

(154) *Sainetes...*, D, p. 464, b. También: «muchas diversiones, mucha libertad y mucho plato». Otros rasgos serán los consabidos de violencia.

(155) *El maestro de rondar, Sainetes...*, D, II, pp. 589-596. «Juan Pulio, majo», da lección a Pablos, estudiante, de majismo, p. 592, b:

Ponte bien esa montera,
límpiate bien los zapatos,
recoge bien de la izquierda
esa capa; ahora redobla
del lado de la derecha
y embózate...

Sigue:

Cuando estés delante de ella
tras de escupir a lo majo
así;

La segunda lección será (pp. 592, b, 593, a):

Paseando la calle mesma
donde ella vive, has de ir
siempre que pases, de aquesta
manera; un hombro caído
y el otro hasta las estrellas.

(156) Don Ramón de la Cruz observa en *La víspera de San Pedro, Sainetes...*, D, I, páginas 352-360, que los andaluces son más exagerados o embusteros: las *majas* sevillanas, por otra parte, se caracterizan a sí mismas como «de golpe y porrazo» (p. 253, b).

un ser físico (157). El lujo se asocia a las artes suntuarias: sobre todo al atuendo y por ello fue mal considerado. Tuvo que empezar a abrirse paso, luego, una concepción utilitaria de la vida, de origen anglosajón, para que las cosas variaran algo. Condenaban los economistas el excesivo lujo en el vestir, como causa de muchos males y esto, hoy, daría lugar a reflexionar partiendo de otro arranque, dadas las consecuencias del utilitarismo, la presión de la publicidad y de la propaganda, empeñadas en persuadirnos de que son útiles una porción de cosas que a los viejos utilitarios les parecerían superfluas e inmorales. El lujo *corporal* domina a hombres y mujeres, tanto a los afectados y ceremoniosos como a los desgarrados (158). En otros órdenes se enfrentan: en éste no.

En efecto, como opuesta a la sociedad *maja* ya caracterizada, bronca, pero con sus *preciosismos* y remilgos propios, aparecen los otros sectores o las clases de Madrid con rasgos también propios y estereotipados. Como ocurre en los cartones de Goya. Abates hambrientos o melómanos, damiselas lánguidas, petimetres, militarcitos. Todos más pálidos, más anémicos. Aunque don Ramón de la Cruz creyera que era un historiador objetivo, podría pensarse que tenía más simpatía por las mondongueras que por las damiselas. Lo que en la obra pictórica goyesca se resuelve en tonos bellísimos, en los versos de don Ramón aparece más descarnado, abrupto, tremendo. Alguna vez se dice que se le acusó —en efecto— de que en la lucha entre usías y petimetres de un lado y *majos* de otro, siempre tendía a dar la victoria a los segundos: y aun se añade que para deshacer los efectos de esta crítica compuso el sainete de *Los majos vencidos,* en 1771 (159). Lo que también es cierto es que en otras caracterizaciones sigue la línea de Zamora o de Cañizares y traza *figurones.*

El arquetipo y la caricatura antigua aparecen, de repente, de modo que le hace desconfiar un poco al lector que lee a distancia. En *La maja majada* —por ejemplo— sale a declarar un don Saturio, vizcaíno, que se caracteriza así:

¿Yo? De Menas
real Valles nacer Saturios
Giles, Guarricochitenas;
antiguos nobles Adanes
solares mucho más que Evas (160).

---

(157) Juan Sempere y Guarinos: *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España,* 2 volúmenes (Madrid, 1788). La carta LXI de don José Cadalso, *Cartas marruecas...,* ed. cit., pp. 617, a, 618, b, sobre el *lujo,* es muy ilustrativa.

(158) A este respecto es importante leer *El espejo de la moda, Sainetes...,* D, II, páginas 421-431.

(159) *Sainetes...,* C, II, pp. 172, a, 177, a.

(160) *Sainetes...,* C, II, p. 432, b.

Gran descubrimiento sería para los vascólogos el de que en 1774 se hablara vasco o vizcaíno cerrado en el Real Valle de Mena. Pero la caracterización es de teatro: más vieja que las obras de Cervantes. No parece que sirve para mucho, si no es para demostrar, una vez más, que un madrileño castizo, por talentudo que sea, tiene que tener siempre ideas confusísimas acerca de la «gente del Norte»: un país poblado por lerdos, sean éstos gallegos, asturianos o vizcaínos (161).

A veces la dependencia de don Ramón respecto a otro madrileño más fantástico y barroco, aludo otra vez a Cañizares, es absoluta. Este, en *El Domine Lucas*, hace que el antepasado del necio linajudo y asustadizo, se llame Gutibamba de Chinchilla (162). Gutibamba aparecerá otra vez como apellido simbólico de la ranciedad en *El casamiento desigual, y los Gutibambas y Muzibarrenas* de don Ramón (163).

CAPITULO III: MAJOS Y MAJAS EN ACCION

I. *Lucha de barrios.*—II. *«Manolos».*—III. *Luchas internas.*—IV. *¿Atavismo?* V. *Fases finales*

I. LUCHA DE BARRIOS

Después de llevar a cabo el análisis de la *sociedad maja* en conceptos y de examinarla de modo un tanto anatómico o estático, vamos a contemplar algo de la *vida maja* más dinámicamente. También a exponer algunas de las opiniones de los que se enfrentaron con ella y la denunciaron como un peligro social.

Volvamos al principio, a cuando señalábamos al *barrio* como algo esencial para comprender aquella sociedad. Barrios terribles los de Madrid en sus respectivas *poblaciones* o *ensanches*, de Felipe II a Felipe V.

Las autoridades locales tenían poco poder para reprimir los desórdenes frecuentes que se daban en ellos. Se explica así que la represión estuviera a cargo de los alcaldes de casa y corte, que eran como los jefes de policía del Antiguo Régimen. Es en el archivo que dejaron estas alcaldías donde queda la mayor copia de documentación sobre costumbres, malas costumbres, de épocas antiguas. Algo hay

(161) Lo de *vizcaíno burro* llegará como expresión popular a su teatro. En femenino: *vizcaína burra*. Véase *El calderero y vecindad*, *Sainetes*..., D, I, p. 49, a.

(162) Acto II, escena I. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, BAE, XLIX, pp. 512, c, 513, a.

(163) *Sainetes*..., D, I, pp. 123-132.

en el referente a luchas internas (164). Pero es también don Ramón de la Cruz el que nos informa más respecto a *los barrios.* Lo dice Galán en *El majo de repente:*

¿Tú sabes quién es
esa gente de los barrios
de Madrid? Unos demonios (165).

Alborotados, cerrados en sí mismos, mecánicamente enemigos entre sí, como los de una ciudad medieval. Lo curioso es que este *medievalismo* lo utiliza don Ramón de la Cruz para trazar una de sus más fuertes pinturas.

La parodia teatral puede producir resultados bufos de baja calidad, aunque diviertan en algún caso.

Mas la idea de la existencia de un modelo que se pueda parodiar produce a veces obras que tienen interés en términos de historia social. He aquí que don Ramón de la Cruz escribió varias parodias y una de ellas nos pone ante el tema *Romeo y Julieta,* trasladando los bandos *de Verona, los Capuletos y Montescos medievales a los barrios de Madrid en tiempos de Carlos III.* Lucha de gente común, de *majos* y *majas,* de barrios, no de viejos linajes señoriales. ¡Pero qué esquema! El interés del sainete *Los bandos del Avapiés y la venganza de Zurdillo* es enorme. Cotarelo lo fecha en 1776 y lo promete para el segundo tomo de su colección (166). Pero resulta que no lo publicó. Tal vez por aprovechar el espacio para dar piezas menos conocidas. Se puede hallar este sainete en la colección de 1882, con ilustraciones de J. Llobera y A. Lizcano, que prologó Feliú y Codina (167). No sin causa los ilustradores dieron un tono dramático, del Goya de los grabados, a sus dibujos. Más fuertes a mi juicio, los de Lizcano (168), que fue un pintor excelente en su juventud y que, luego, tras unos años de pérdida de la razón, volvió a pintar, pero sin el mismo brío y vivió largos años de modo triste. *Los bandos del Avapiés* contienen un elemento más dramático que otras obras del mismo autor, porque en la parte primera aparece el Zurdillo, «majo ordinario del Barquillo», es decir, de uno de los barrios de Madrid, con el rostro ensangrentado, y atado por otros majos ordinarios, rivales, del Avapiés: que hablan dentro. El Perdulario es el que expone los

(164) *Archivo Histórico Nacional. Consejo de Castilla. Sala de alcaldes de casa y corte. Catálogo por materias* (Madrid, 1925), pp. 200, b-201, b. Documentos sobre la organización por cuarteles, desde 1600 hasta 1802.

(165) *Sainetes*..., ed. de Barcelona, 1882, II, p. 220.

(166) *Sainetes*..., C, I, p. XLV. En *Sainetes*..., D, I, pp. 290-299.

(167) I, pp. 149-168.

(168) Aún me acuerdo de haberle visto en la tienda de Iturrioz, en la calle de Fuencarral, ya octogenario.

motivos de aquella venganza de modo oscuro. El Zurdillo los aclara después, cuando aparecen sus compañeros de majeza y barrio: la Pelundris con un candil y Canillejas con un garrote. El Zurdillo ha pretendido a una *maja* del barrio enemigo (169)... Pero antes de los asuntos personales están los colectivos. Hay que lavar el agravio hecho en el Zurdillo a todo el barrio. La desgracia hay que contarla en público:

Es preciso para hacerlo
que alborotemos el barrio,
y concurran a este puesto
hombres, mujeres y niños,
para que todos sabiendo
que a todos toca el agravio
todos se venguen sangrientos (170).

He aquí una especie de solidaridad, que si no es la agnática propia de las organizaciones gentilicias, cabilas o clanes, dictada por la ley de sangre, del linaje, sí se rige por la de la territorialidad elemental de la vecindad, del *barrio*. La Pelundris hace una invocación cómica a las mujeres:

Nobles, heroicas matronas
que en este grande imisferio
ya morcillas rellenando,
ya tarángana friyendo
abastecéis a Madrid,
suspended por un momento
las haciendas en que estáis,
sean de honra y provecho
y venid a este lugar
a enderezar un entuerto...

Canillejas invoca a los hombres, no menos distinguidos, diestros en la rapiña, el vituperio y otras acciones peores (171). Y allí aparecen, pobremente vestidos ellos y ellas: la Zunga, la Gangosa, Marrajo, etc. El Zurdillo cuenta su pena. Es un majo que ha corrido por los presidios y que hace alarde de sus fechorías. Pero he aquí que se enamora de la Zaina, hija del Mandinga, el héroe viejo de Lavapiés... En una coyuntura puede hacerse interesante a la moza... Pero, claro es, los del barrio no toleran la intromisión. Cuando aquella noche va a hablarle se echan sobre él treinta, que a palos y patadas lo reducen, lo atan y cubren de insultos:

---

(169) *Sainetes...*, ed. Barcelona, I, pp. 151-152, con las dos ilustraciones.
(170) *Idem*, ed. cit., I, p. 153.
(171) *Idem*, ed. cit., pp. 154-155.

diciendo era sacrilegio
que nenguno de nosotros
tratase de galanteos
en Lavapiés, cuando hay tanta
diferencia en los sujetos (172).

Lo llevan luego a su barrio:

donde sin honra me veo,
como para restaurarla
no me dels el favor vuestro (173).

La afrenta individual tiene que vengarse colectivamente. Esto equivale a la regla que regula los casos de *deuda de sangre* en las sociedades cabileña o nómada (174):

A todos toca el agravio;
todos vengarle debemos,
y en Lavapiés con su sangre
hoy nuestras manos lavemos,

dice el Zurdillo. Y todos aprueban al grito de «¡Muera Lavapiés!». El barrio afrentado, despreciado, se dispone a destruir al enemigo (175).

La segunda parte ocurre en el Avapiés o Lavapiés, en la casa del tío Mandinga precisamente. Hombres y mujeres, con Cachivache y la Dengosa en cabeza, cantan y bailan, mientras que Mandinga sermonea a su hija, la Zaina, que llora. ¿Cómo puede aceptar los requiebros del mayor enemigo del barrio? Pero la chica no cede (176). El Capuleto del Avapiés se enfuerece más con ella y aun propone matarla cuando el mismo Perdulario anuncia medroso que todo el barrio del Barquillo se viene encima, con el Zurdillo en cabeza (177). No hay lugar para muchas reflexiones (178). En la mutación que sigue aparecen los del Barquillo con palos y navajas. El Zurdillo les señala la casa de la Zaina (179). Escena de lucha tras alborotos de palabra (180): Mandinga cae y el Zurdillo quiere matarlo. La Zaina interviene y el Zurdillo le deja marcharse, llamándole suegro. Los del Avapiés huyen (181); piden otros piedad. El Zurdillo está duro, pero la Zaina le ablanda.

(172) *Idem*, ed. cit., I, pp. 155-157.
(173) *Idem*, ed. cit., I, p. 158.
(174) Julio Caro Baroja: *Estudios saharianos* (Madrid, 1956), pp. 139-141 y 439-441.
(175) *Idem*, ed. cit., I, 158.
(176) *Idem*, ed. cit., I, pp. 159-160.
(177) *Idem*, ed. cit., I, p. 160.
(178) *Idem*, ed. cit., I, pp. 160-161.
(179) *Idem*, ed. cit., I, p. 161.
(180) *Idem*, ed. cit., I, pp. 161-163.
(181) *Idem*, ed. cit., I, pp. 163-165.

II. «MANOLOS»

Tópico que se repetirá el del matón sentimental y blando ante la mujer (182). La paz entre los dos barrios queda asentada, así, como en una leyenda de amor antigua. Para justipreciar de modo absoluto el valor sociológico y etnográfico de esta obra, hay que hacer una exploración en la historia de Madrid: la cosa no es fácil, porque bastantes de los madrileñistas toman como guía a don Ramón de la Cruz. Mesonero Romanos, que por edad y otras razones sigue siendo muy autorizado para todo lo que se refiere a los siglo XVII y XVIII, subraya en *El antiguo Madrid,* que publicó en 1854, el carácter peculiar del barrio del Avapiés o Lavapiés y la fiereza de sus gentes aun en su época. Gente castiza, xenófoba, revolucionaria extremada o realista a ultranza. Mesonero describe el traje de los *manolos* y *manolas* de su época, pero viene a indicar también que este nombre no arranca de más allá que del personaje de don Ramón de la Cruz (183).

La *manolería* no es un producto de segregaciones raciales, como algunos han querido, sino de llegadas sucesivas de advenedizos de barrios populares de otras partes, a la que llama «tercera ampliación» de Madrid (184). El mismo carácter de modernidad relativa del Avapiés tiene la calle Real del Barquillo (185). No busquemos, pues, arcaísmos locales donde no los hay. Pero el mismo acto del parodiar un conflicto medieval, tomando como base una lucha de vecinos de barrio, se deba analizar con cuidado, porque así como la literatura de cordel refleja el hecho de que las valentías descomunales y las aventuras fabulosas atribuidas a los caballeros andantes en los libros de caballerías pasaron, en parte, a los romances de ciego, de los que eran protagonistas gentes del pueblo, como el *guapo* Francisco Esteban o cualquier bandido generoso, así también los sainetes, y éste en particular, nos pueden dar idea de un traslado paralelo de valores de la sociedad caballeresca a la sociedad artesana, del *linaje* al *barrio.*

III. LUCHAS INTERNAS

Y en el barrio también, dentro del grupo de los más cercanos, ya que no mejor avenidos, surge la discordia como dentro de un linaje, por puntos de honra, etc.

---

(182) *Idem,* ed. cit., I, pp. 165-167.
(183) *El antiguo Madrid,* en *Obras...,* I.V, BAE (continuación), CCII, pp. 168-173.
(184) Mesonero: *Op. cit.,* pp. 168-169.
(185) Mesonero: *Op. cit.,* pp. 203.

En *El muñuelo*, «tragedia por mal nombre» (186), que es de 1792 (187), el lado violento y delictivo de la vida de los *majos* también se subraya. El rencor y deseo de alborotar calles y casas lo proclama la Pepa, *maja bizarra*, como inherentes a su condición (188). Su hermano y el de la Curra llegan, de presidio o *presillo*, en el momento en que empieza la acción, acaso más *majos* que nunca. Pizpierno y Roñas son verdaderos *presidiarios*, como dice el reparto. La frutera y la lavandera están orgullosas de ellos y de su linaje, todo él metido en golpes de fortuna primero, en las salas de justicia después (189). Los dos hombres saldrán a recibir a los mozos novios y hermanos en calesín, cosa resuelta. Celos del Mudo y Zaque. El Zaque mete cizaña: cuenta a Pizpierno la bronca que la Curra y la Pepa tuvieron por un *muñuelo*, es decir, *buñuelo* (190); cómo se pegaron, afrentaron, etc.

La discordia no es ahora entre dos barrios, es dentro del más corajudo, porque, como dice el Mudo:

> *... callen Barquillo, Maravillas*
> *y Rastro, no lo digo por jactancia,*
> *donde está el Avapiés, que ha sido siempre*
> *el* non pus *de azotados y azotadas* (191).

Los ex presidiarios y camaradas han de reñir (192). Menos mal que llegan la castañera y el monaguillo a tiempo para evitar el primer encuentro. Se van los *majos*, llegan luego las dos mujeres, novias y hermanas a la par de los mismos y se recriminan por la riña (193). Pero lo peor en que los dos hombres, Pizpierno y Roñas, fuera de escena han vuelto a las manos, están presos y aparecen ensangrentados (194). Un alcalde comprensivo carga sobre los chismes del Zaque y el Mudo, se los lleva presos y suelta a los novios (195), que se amartelan, con anuncio de boda. La solución no sería de las que gustaban a los moralistas. El sainetero no puede hacer suyo aquello de «castigat ridendo mores». En vez del verbo *castigare* tendría que emplearse otro: observar, registrar. Pero lo que interesa subrayar aquí es cómo interpretan el *honor* los dos mozos, licenciados de presidio, de acuerdo con principios conocidos

(186) No la publicó Cotarelo. Uso la edición de Barcelona 1882, I, pp. 235. En *Sainetes*... D, II, pp. 514-526.

(187) *Sainetes*..., C, I, p. LXIII.

(188) Ed. cit., I, p. 237.

(189) *Idem*, ed. cit., I, pp. 238-239.

(190) *Idem*, ed. cit., I, pp. 247-248.

(191) *Idem*, ed. cit., I, p. 248.

(192) *Idem*, ed. cit., I, pp. 248-251.

(193) *Idem*, ed. cit., I, pp. 251-254.

(194) *Idem*, ed. cit., I, pp. 254-256.

(195) *Idem*, ed. cit., I, pp. 256-258.

en el mundo del hampa (196). He aquí que una *población de aluvión,* llegada a la capital sobre todo del Sur, *se jacta de pertenecer a una clase en función del linaje.* He aquí también que, siendo más propensa a la delincuencia, se forja un ideal sobre el *más valer, como los caballeros antiguos.* He aquí, por último, que se ajusta a unos ideales estéticos y amorosos en los que priman la *violencia* y la *acción,* y, en fin, resulta que sectores de la sociedad aristocrática o mejor acomodada, quedan fascinados por todo ello y procuran imitarlo en lo que pueden.

Repetidas veces se ha observado que en esta época en España y otros países hay mayor conexión entre los ideales de los elementos populares y un tipo de aristocracia, que entre el pueblo y la burguesía y la aristocracia de toga. La razón puede buscarse en que tanto los elementos populares como los elementos aristocráticos coincidentes poseen ideales de vida parecidos y hasta cierto punto arcaizantes, frente a una burguesía acusada de racionalista, modernista, etc. Nótese, sin embargo, que entre el *ideal* y la *realidad social* hay bastante distancia.

IV. ¿ATAVISMO?

Más adelante me referiré a las ideas de los antropólogos italianos acerca de la relación del hombre criminal con el primitivo o bárbaro. También a la de su relación con gentes de ciertos ámbitos. Con independencia de lo que se crea de ellas, hay que reconocer que, estudiando la sociedad *maja* por otras muchas vías de comparación y reflexión, llegamos a la noción de *atavismo* o, cuando menos, *arcaísmo.* La usará don Ramón de la Cruz en su *parodia.* Otros cuando atacan a *majos* y *majas,* con peculiares y aun peregrinos argumentos. Examinemos algunos ejemplos, acaso algo posteriores al período de mayor éxito de don Ramón de la Cruz. He aquí que hombres cultos, solemnes, un poco pomposos, como Jovellanos, se lamentan de que las damas de alcurnia se vistan de *majas.* Son conocidos los versos de la primera sátira de Arnesto:

La que olvidando su orgullosa suerte,
Baja vestida al Prado cual pudiera
Una mujer con trueno y rascamoño,
Alta la ropa, erguida la caramba,
Cubierta de un cendal más transparente
Que su intención, a ojeadas y meneos
La turba de los tontos concitando[a] (197).

---

(196) Véase el § XIV de este capítulo.
(197) *Obras...,* BAE, XLVI, p. 33, a.

El neoclásico se siente Juvenal. Un poco economista también:

Zarpa preñada
De oro la nao gaditana, aporta
A las orillas gálicas, y vuelve
Llena de objetos fútiles y vanos;
Y entre los signos de extranjera pompa
Ponzoña esconde y corrupción, compradas
Con el sudor de las iberas frentes (198).

Arremetamos contra gasas, cintas, flores y penachos.

Esto entra en la órbita de lo dicho en el capítulo anterior. Ahora, en la segunda sátira, le toca al hombre. Jovellanos, asturiano, se «hace de los godos», como vulgarmente se decía. ¿Qué puede ser un *majo* en su abyección más que un descendiente de moros infieles?

¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
De pardemonte envuelto, con patillas
De tres pulgadas afeado el rostro,
Magro, pálido y sucio, que al arrimo
De la esquina de enfrente nos acecha
Con aire sesgo y baladí? Pues ése
Ese es un nono nieto del rey Chico.
Si el breve chupetín, las anchas bragas
Y el albornoz, no sin primor terciado,
No te lo han dicho; si los mil botones
De filigrana berberisca, que andan
Por los confines del jubón perdidos,
No lo gritan; la faja, el guadigeño,
El arpa, la bandurria y la guitarra
Lo cantarán; no hay duda... (199).

Sus blasones serán lunas y turbantes. Pero, además, es un analfabeto:

Nunca
Pasó del Be a Ba. Nunca sus viajes
Más allá de Jetafe se extendieron:
Fue antaño allá por ver unos novillos
Junto con Pacotrigo y la Caramba (200).

Beodo volvió, y todo lo que supo en vida fue discutir pases de muleta de Romero o Costillares, de las glorias de la Ladvenant, de mañas aprendidas entre chisperos o mozos de mulas (201):

---

(198) *Op. cit.*, loc. cit., p. 33, b.
(199) *Op. cit.*, loc. cit., I, p. 34, a.
(200) *Op. cit.*, loc. cit., p. 34, b.
(201) *Op. cit.*, loc. cit., p. 34, b.

Del Rastro a Maravillas
Del alto de San Blas a las Bellocas
No hay barrio, calle, casa ni zahúrda
A su padrón negado (202).

Los guateques que hacían reír a don Ramón de la Cruz, mezcla de

Nobles, plebeyas, majas y señoras (203).

enfurecen al severo Jovellanos, que expresa en términos de erudición poco inteligibles. ¡Tiempos de Don Pelayo! El caso es que llegaron pronto otros en algo parecidos, según la opinión popular, y los *majos* se revolvieron con rabia sin igual contra el invasor. Esto no importa tanto como averiguar de dónde le vino a Jovellanos, hombre muy erudito, la tesis del origen morisco de lo majo, según la cual, parte de Madrid descendería de gente islámica y viviría como en tiempo de Alimenon, el del romance de Moratín padre.

V. FASES FINALES

Arcaísmo, atavismo; *supervivencia* si se quiere. Hoy la cosa puede parecer menos que probable, dada la velocidad con que en las ciudades pasan las modas, las expresiones, los vocablos. El *majismo* puro se centra en un siglo, poco más o menos. Luego se envuelve en otros ropajes y varía en aspectos. El *majismo*, tal como nos lo presentan don Ramón de la Cruz y Goya, es de una época más breve aún. Puede incluso afirmarse que en la vida de Goya se presenta ya bajo dos luces: una risueña, juvenil. Otra trágica, porque a la vejez del pintor se une la desgracia pública. El horror.

Valentín Corderera, que fue uno de los primeros en dar una interpretación de la personalidad de Goya, subraya la *verdad* con que en sus primeras obras de la corte, los cartones, había reproducido las escenas populares, en que aparecían toreros y *manolas*, arrieros, meriendas campestres (204). Los *majos* y las *majas* en su faceta plácida. Hay otras fuentes de información que nos la perfilan: las tonadillas. Pero las tonadillas como *La maja limonera*, de hacia 1765 (205),

---

(202) *Op. cit.*, loc. cit., p. 35, a.

(203) *Op. cit.*, loc. cit., p. 35, a.

(204) *Goya*, en *Semanario pintoresco español*, núm. 120 del tomo III (1838), p. 632, a.

(205) Libreto en José Subirá, *La tonadilla escénica*, III (Madrid, 1930), pp. 28-29. La música es del compositor tudelano don Pedro Aranaz. En mi *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pp. 215-217, discurrí acerca del valor literario del «majo», indicando cómo Subirá creía que el «majismo» madrileño debió nutrirse del andaluz. El caso es que en las tonadillas que publicó y estudió se ve que Laserna, Esteve, Castel y otros compusieron mucho sobre el tema de las «majas». Allí cito varias. En general, véase Subirá: *La tonadilla escénica*, II (Madrid, 1929), p. 97.

La popularidad de «majos» y «majas» en el teatro queda reflejada en la conocida obra de

o *El majo y la italiana fingida*, de 1778 (206), son mucho menos significativas que los sainetes de don Ramón. En la última, sin embargo, podemos hallar alguna indicación curiosa más sobre categorías de *majos*. La italiana fingida dice del *majo* que le interesa momentáneamente:

El es majo, mas no es majo
de los de rechupetón,
ni de aquellos de majaá,
su puñal y su rejón,
sino es un semimajillo
todo bulla y presunción,
y tan chico, que parece
lo hicieron de un manotón (207).

El, por su parte, al enseñarla a bailar, da indicaciones también interesantes sobre el papel del *gesto:* ahora femenino. «Pues, señora, sea lo primero unas seguidillas majas. Ponga usted los brazos en jarras, la cabeza de medio lado, de modo que se conozca que hay *majeza.* Vaya sin miedo y con alma» (208). La sorpresa del *majo* es que la italiana resulta tan *maja* y garbosa como él y que sabe cantar *seguidillas majas:*

Aunque el aire de maja
no le tenemos,
también hay italianas
con resalero.
Miré usté que regarbo.
Miré usté que gracejo.
Miré usté que columpio.
Miré usté que poleo.
Vaya usted a la... ¡Toma!
don Estafermo.
Dígame pronto
si el paso desempeño
con desahogo.
Miré usté que chulada.
Miré usté que gracejo.
Miré usté que atractivo.
Miré usté que poleo.
Etc. (209).

J. F. Bourgoing *Tableau de l'Espagne moderne*, II (París, 1803), pp. 386-387, el cual, también, señala cómo mujeres distinguidas adoptan el traje y los ademanes e inflexiones de voz de las «majas», a la vez que marca la importancia paralela de lo «gitanesco» (pp. 387-388). La primera edición de esta obra data de 1797, y ya en 1789 había publicado su autor el fruto de algunas observaciones.

(206) Subirá: *Op. cit.*, III, pp. 69-74: música de Laserna.

(207) Subirá: *Op. cit.*, III, p. 70.

(208) Subirá: *Op. cit.*, III, p. 71.

(209) Subirá: III, p. 72.

Hybris siempre. Pero en algo más feroz se convertirá. Llega la guerra de la Independencia y los odios se expresan de mil formas. Un pasquín contra José Bonaparte decía, por ejemplo:

En la plaza hay un cartel
que nos dice en castellano
que José, rey italiano,
roba a España su dosel;
y al leer este cartel
dijo una maja a su majo:
—Manolo, pon ahí debajo
que me cisco en esa ley,
porque acá queremos rey
que sepa decir carajo (210).

Ya gozaron de él. Déspota y populachero. Las altisonantes voces de Jovellanos no tuvieron, en cambio, mucho eco. Goya pintó en 1808 a los *majos*, furibundos, resistiendos a la carga de los mamelucos o fusilados en la Moncloa, o convertidos en energúmenos, después de haber dado, en cuadros y aguafuertes, deliciosas representaciones de *majas*. Estas serán las que más seducen a propios y extraños. Desde entonces a la época de los casticistas madrileños de comienzos de siglo, hay una corriente de idealización y de estilización que incluso puede llegar a ser empalagosa. Recuérdense los ditirambos de Arniches, Paso, etc.

A mediados del siglo XIX el concepto que corre acerca de la maja está ya muy estilizado y puede decirse que es el mismo que han explotado, con mejor o peor gusto, los costumbristas posteriores aludidos. Léase, como ejemplo de interpretación de esa época, la que hay en el artículo de Manuel M. de Santa Ana, titulado «La maja», en *Los españoles, pintados por sí mismos* (211). Pero la *maja* y el *majo* se desdibujan más y más ante aquellos *manolos* y *manolas* de cuyo origen nos hablaba Mesonero Romanos de la manera indicada en el capítulo anterior. En el artículo sobre «Madrid» del diccionario de Madoz se dice que desde hacía algún tiempo se observaba mayor morigeración en *manolos* y *manolas*, y que hasta el nombre se iba perdiendo, «con su traje, modales y tradiciones históricas», cosa que parece bien al articulista, dado que todo esto lo da como índice de falta de educación, disipación en las costumbres, amor a las fiestas de toros y romerías, al juego y al vino, «tan nocivos para su físico como para su moralidad» (212). *Majismo* en suma.

(210) A. Fernández de los Ríos: *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, 2.ª ed., I (Madrid, 1879), p. 72, b, nota.

(211) Madrid, 1851, pp. 213, b; 216, b. Hay una edición de 1843 en dos volúmenes.

(212) *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España...*, X (Madrid, 1847), p. 1078, a. D. A. Fernández de los Ríos, en su *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*

Por su parte, don Manuel Bretón de los Herreros, en el poema «joco-serio» *La desvergüenza* (213), que terminó en 1852, dirá:

Con eso (ojo a esta linda octava) y con
Haber la propiedad subdividido
La nacional desamortización,
Pelecha el menestral, y más pulido
Se ha vuelto y de más blanda condición:
Tanto que ya la raza se ha perdido
Del antiguo chispero, y no le ves
Ni en el Barquillo ni en el Avapiés (214).

Con las hembras, igual *progreso:*

Ni ya, aunque su altivez nadie domeña;
Que hasta en la risa es caústica y agraz,
Es tan soez y esquiva y zahareña
Y tan vapuladora y tan procaz
La intrépida manola madrileña,
Cuyos timbres grabó, no sin solaz
De esta noble y leal y heroica villa
Don Ramón de la Cruz Cano Olmedilla (215).

Cambian la moda asimismo:

Tal vez que ayer con su cesto de naranjas
Graznaba en el umbral de una taberna
Y apta para saltar setos y zanjas
Llevaba el guardapiés *a media* pierna,
Hoy la mantilla de anchurosas franjas,
Por papalina trueca a la moderna,
Y a merced del gachón que la remolca,
En dulce intimidad baila la polca (216).

Y aún más:

Ya un baile de guitarra y de candil
No se halla por un ojo de la cara (217).

(Madrid, 1876), pp. 768-773, dedica también algo del capítulo III de la sexta parte a pintar el carácter del «pueblo madrileño». Es testimonio interesante de lo que pensaba un progresista caracterizado respecto al cambio experimentado de comienzo de siglo a la fecha. La violencia de los vecinos del Avapiés, Maravillas, San Antón, etc. (p, 770, b), que se expresaba en peleas con honda de los chicos y navajazos en los mozos, había cesado: ya no tenían el aspecto de «grosera tribu», «que se admiraba de que por allí pasara algún coche y que perseguía a las señoras con *gorro* y silbaba a los hombres con *futraque*». Fernández de los Ríos se alegra del cambio social y cultural. También de la amalgama que produce la desaparición de las antiguas clases sociales (p. 771, b), de los *trajes* y hábitos (p. 772, a). Como todos o casi todos los hombres de su época, consideraba a la de comienzos de siglo una «sociedad en ruina» y poetiza la antigua de los «caudillos madrileños» de la Reconquista (p. 769, a-b). Canta al pueblo, frente a los franceses, etc. (p. 770, a).

(213) Madrid, 1856.
(214) Bretón de los Herreros: *Op. cit.*, (canto VIII, estr. LIV).
(215) Bretón de los Herreros: *Op. cit.* (canto VIII, estr. LV).
(216) Bretón de los Herreros: *Op. cit.* (canto VIII, estr. LVI).
(217) Bretón de los Herreros: *Op. cit.* (canto VIII, estr. LVII).

También los transportes cambian: ómnibus y berlina pesetera desplazan al calesín *emético y vetusto* (218). Nos gustaría saber más detalles de cómo se ejerció el influjo de la Desamortización en *los* majos. Tema para algún joven «económetra».

En otra parte de este poema, en el que el autor dramático riojano trata del honor, de modo altisonante, hay una observación que he de recoger, como ilustración a algo dicho antes. Es esta:

Hasta los salteadores de caminos
Tienen allá un honor a su manera.
Quien lo funda en ser otro Calainos
A los pies de su maja retrechera;
Este en cumplir, aún dada entre asesinos,
La fe de su palabra, viva o muera (219).

Algo de majismo queda en el hampa... En la estimación del grado de vigencia se observan, de todas formas, algunas contradicciones más. El caso es que según otros testimonios, allá por los años de 1850, los *manolos* y las *manolas,* con su principal residencia en Lavapiés y sus extensiones por Embajadores, Rastro y Vistillas, por Maravillas y otros barrios más modernos, con las profesiones, los modismos, los trajes acomodados a la época, con su mezcla de violencia y afectación, sus bailes, fiestas, sus categorías y tendencias constituían un elemento sensible en la vida madrileña (220). También parece que poco antes, las broncas, los navajazos, los juicios y la ida a presidio no habían desaparecido del Avapiés o Lavapiés, como indica algún costumbrista (221).

Parémonos aquí y vamos a visitar el segundo foco viejo de *majismo:* a Andalucía.

---

(218) Bretón de los Herreros: *Op. cit.* (canto VIII, estr. CCX).

(219) Bretón de los Herreros: *Op. cit.* (canto X, estr. V).

(220) Juan Miguel de los Ríos: *Los manolos de Madrid,* en *Semanario pintoresco español,* XVL, núm. 20 (18 de mayo de 1851), pp. 157, b; 159, b.

(221) M. *Una boda en el Lavapiés,* en *Semanario pintoresco español,* XIII, núm. 20 (14 de mayo de 1848), pp. 157, a; 158, b.

CAPITULO IV: LOS MAJOS ANDALUCES

I. EL «MAJO» Y LA «MAJA» EN LOS SAINETES DE GONZALEZ DEL CASTILLO: PARALELISMOS

Lo *majo* madrileño nos obliga a mirar, siempre, hacia Mediodía. Ningún *valor* del *majismo* puede referirse al Norte, a tierra castellano-vieja. Menos aún a los pueblos cantábricos. Lo *majo* madrileño se incuba, sin duda, con la población llegada de la Mancha y de Andalucía, por los itinerarios que tan bien conoció Cervantes. Con sus ventas, mesones y posadas, sus arrieros y contrabandistas, sus bandoleros y galeotes. El eje Madrid-Sevilla es fundamental para comprender la *vida popular española* en rasgos esenciales (222). Pero centremos ahora la visión.

Don Juan Ignacio González del Castillo nos sirve para lo andaluz de modo equivalente a como don Ramón sirve para lo madrileño: claro que con una diferencia sensible de fecha, puesto que este sainetero gaditano nació en 1763 y murió en 1800. En *El baile desgraciado y el maestro Pezuña* nos da, sin embargo, un curioso testimonio de la evolución del *majismo* al menos en el indumento; porque, precisamente, el maestro Pezuña, a la escena tercera sale «de *majo antiguo,* con gorro, capa azul con galón y sombrero blanco» (223). Había, pues, *majos* antiguos y *majos* modernos. González del castillo da, en general, menos pormenores acerca de los trabajos y actividades de unos y otros y se fija más en lo *estético,* entendiendo por tal todo lo que se refiere a una forma de placer con cierta nota artística. Puede sostenerse, sin embargo, que en esquemas e incluso detalles, sigue bastante de cerca a don Ramón de la Cruz. Dará así indicaciones sobre clases de *majos,* indumento, ideas, conflictos. Se extenderá sobre bailes, canciones y letras, sobre las mujeres y su carácter. Más gesticulación si cabe; menos dramatismo.

Hay *majos antiguos.* Otros son caracterizados como *majos* a se-

---

(222) Algo participará Murcia. Don Ramón de la Cruz da esta seguidilla:

Majeza, chiste y garbo
belleza y gracia,
sólo concurre todo
en las murcianas.

Chirivitas el yesero, Sainetes..., D, I, p. 112, a.

(223) *Obras completas...,* ed. de Leopoldo Cano, I (Madrid, 1914), p. 63.

cas: así Roque (224) y Retaco el jorobado (225): «sale Retaco con jorobas, vestido de majo, y se quita la capa y la montera». El sombrero del maestro Pezuña es *castoreño* (226). El tema de la falsa valentía, que tanto explotó Arniches, es el que usa González en el caso. Pero cuando salen las *majas* es otra cosa, como luego se verá. Sigamos con las categorías de majos (227). Recuérdese ahora el famoso sainete de *La boda del Mundo Nuevo.* Aquí, en vez de un *majo antiguo* aparece un *majo rico:* Pechuga y otros (228), y en *El chasco del mantón* parece distinguirse aún otra categoría más: porque un Don Pedro, caballerete, es también *majo* a su modo:

Un majito sin juicio
con más moños que un borrego
de Pascua...

según el figurón (229), celoso de él. Jugador (230) el tal don Pedro, además.

No será éste el único caballerete o caballerito que aparece como *majo,* porque en la primera escena de *El maestro de la tuna,* Don Juanito sale de *fraque* o levita, maldiciendo de tales prendas y luego, al punto, el criado Antonio le va vistiendo lo que sigue:

¿Cuánto más vale esta cuarta
de chupa, con que se lucen
los fondillos y la espalda? (231).

Pero aún dice algo más importante. Lo que va en esta reflexión:

Los extranjeros son causa
de que en Cádiz se aniquile
la majeza. Vaya, vaya:
¡es un dolor! Pero a fe
que, como Curro Retranca
siga dándome lecciones
he de restaurar la casta
de los macarenos (232).

«¡Viva la majeza!», exclama Antonio el criado, aprobando (233). Comienza el ritual. Porque el caballero, aprendiz de *majo,* se pone la montera y el capote, «se planta a lo macareno», indica una

---

(224) *Op. cit.*, I, p. 61.
(225) *Op. cit.*, I, p. 64.
(226) *Op. cit.*, I, p. 64.
(227) *Op. cit.*, I, p. 85.
(228) *Op. cit.*, I, p. 91.
(229) *Op. cit.*, I, p. 308.
(230) *Op. cit.*, I, pp. 315-316.
(231) *Op. cit.*, II, p. 77.
(232) *Op. cit.*, II, pp. 77-78.
(233) *Op. cit.*, II, p. 78.

acotación, y el árbitro, admirado, Curro Retranca, vestido de *majo* también, «con pasos muy graves», le examina inexorable y por de pronto «le enmienda la postura de la montera» (234). La lección sigue y vale la pena copiarla:

CURRO.— *Camaráa*
esa montera a la ceja (lo hace)
De usté un paso; esa cara
más fea; venga usté a mi
a enredarse de palabras.
(Se llega Don Juanito a Curro, fingiendo quimera.)
JUANITO.—*Camaráilla, ¿es conmigo?*
CURRO.—*Estire usté mas la estampa*
y arrime usté las narices
a las mias.
JUANITO.— *O se marcha*
o le endiño (levanta la mano).
CURRO.— *Ponga usté*
esa mano engarrotáa.
JUANITO.—*¿A que le tomo a usté el molde*
del hocico?
CURRO.— *En esa planta*
se mantiene usté un instante;
luego después, con chulada,
va usté bajando la mano
y se rasca usté la nalga.
JUANITO.—*¿De esta suerte?*
CURRO.— *Bien; ahora*
hace usté la retirada;
me presenta usté el capote
y empuña usté la navaja.
JUANITO.—*¿De esta suerte?*
CURRO.— *No señor.*
¿No sabe usté la palabra
que se dice en estos casos?
JUANITO.—*La verdad, no me acordaba*
Hagámoslo a un mismo tiempo.
CURRO.—*Pues cuidado con errarla.*
(A un mismo tiempo se retiran y se acometen, haciendo ademán de sacar navaja; y luego se separan.)
LOS DOS.—*¡Ah, so indino!*
CURRO.— *Lo ha hecho usté*
con muchísima la gracia (sic)
Vamos a beber un trago.» (235).

---

(234) *Op. cit.*, II, p. 78. Todo esto depende, sin duda, de *El maestro de rondar*, de don Ramón de la Cruz.
(235) *Op. cit.*, II, pp. 78-79.

La lección continuará, en teoría (236). En la práctica sigue al aparecer Lorita y el maestro la requiebra, seguido del discípulo (237). Lo que viene después no hace al caso. La pieza, en conjunto, es una burla de la tendencia de gente joven y acomodada a imitar los usos de la popular, más bronca (238). Porque Don Juanito, en suma, es hijo de un Don Pedro, al que Curro apellida «Relinchiurraga»: es decir un *vizcaíno* de teatro, pagado del honor, etc., que al fin, parece estar dispuesto a encerrar a su retoño en un castillo para su escarmiento (239). Casticismo popular o populachero de un lado. Costumbres acompasadas de otro. Crítica, en fin, por parte de los castizos, de los extranjeros, como enemigos del casticismo y de todas sus consecuencias, en boca de un joven aficionado a la violencia..., al menos en teoría. Todo esto no nos coge de sorpresa hoy, por desgracia. Ni tampoco después de leer a don Ramón de la Cruz. Hay que ponerlo, por otra parte, en relación con el texto de Cadalso, acerca de la tendencia de jóvenes acomodados de Andalucía, allá en tiempo de Carlos III mismo, a imitar los usos y costumbres populares y aun gitanescos en lo que podían tener de más bravío (240) y con una serie de coplas, aparecidas en pliegos de cordel de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en que se hace la exaltación *ya,* de lo *gitanesco* más que de lo popular y por las que se ve que el hablar en *caló* u otras jergas convencionales estaba a la orden del día; mientras que la mofa y el escarnio caen sobre los papás y las mamás, acompasados y ceremoniosos, como personajes de un cuadro de casacones (241) cuales los que gustaron de pintar Fortuny, Jiménez Aranda y otros artistas de la segunda mitad del siglo XIX y que se produjeron tanto en revistas ilustradas. Valdría la pena de llevar a cabo una averiguación acerca del significado que podía tener este gusto retrospectivo: 1774, 1884. Hoy, en 1974. Pero este es otro tema.

II. EXAGERACIONES

González del Castillo utilizó como don Ramón el tipo del *majo* y de su hembra hasta la saciedad. En la serie de sainetes que tienen

(236) *Op. cit.*, II, pp. 79-80.
(237) *Op. cit.*, II, pp. 80-81.
(238) *Op. cit.*, II, p. 85.
(239) *Op. cit.*, II, p. 98.
(240) *Cartas marruecas del coronel don José Cadahalso,* en *Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, I, en BAE, XIII, pp. 598, b; 599, b. Marca el contraste entre el comendador viejo, de la primera mitad del siglo y su sobrino, señorito admirador del tío Gregorio, carnicero, maestro en hacer cigarros y dirigir juergas con guitarras. Las cartas escritas muchas hacia 1768, fueron publicadas en Madrid en 1793.
(241) Se indica a veces que en 1808 cayeron en el *afrancesamiento* político. Acerca del «gitanismo», mi *Ensayo sobre la literatura de cordel,* pp. 254-256.

como protagonista a *El soldado fanfarrón*, un *Pyrgopolinices* modesto, la cobardía de éste se descubre con claridad, al enfrentarse con los *majos*, que, juntos con las majas, arman alborotos constantes en ventas o ventorrillos, etc. Poenco, el soldado, no es un *majo*. Sí un *guapo*, como le llama Tomasa:

¿Qué significa esa historia?
¿Me quiere usted meter miedo?
¡Caramba con estos guapos,
que en diciéndoles: No quiero
nos empiezan a contar
los romances de Oliveros
y Francisco Esteban! Ea (242).

Literatura de cordel, exaltadora de la majeza sobre la que aún habrá que decir algo. Las fanfarronadas de Poenco (243) terminan siempre con vergüenza. En la conversación *jaques, guapos* y *majos* afectados quedan rendidos al punto. En la realidad, no tanto: pero hay que insistir.

Siempre son caracterizados por el *atuendo* y el *gesto*:

Estaba un jaque sentao
con su pañuelo celeste
en la cabeza, un peazo
de montera en el piojo,
y su cigarro en la mano (244).

... Estaba el guapo
haciendo muchas monás,
cuando en esto que me alzo
me retuerzo el bigote; y, mira,
se quedó al punto más blanco... (245).

En lo que se refiere al lenguaje, también toda esta clase de gente lo tiene especial. En la cuarta parte de *El soldado fanfarrón* se pueden recoger bastantes formas de expresión (246). La trinca entre Poenco y Paco el Tonelero es muy ilustrativa (247).

III. LA MUSICA

Hay que contar con otro elemento significativo fundamental: la música gaditana.

(242) *Op. cit.*, II, p. 366. En la primera parte.
(243) Ejemplo en II, pp. 388-390. En la segunda parte.
(244) *Op. cit.*, II, p. 414, de la tercera parte.
(245) *Op. cit.*, II, p. 415, de la tercera parte.
(246) *Op. cit.*, II, p. 440, ya por ejemplo. Aquí aparece como *muy majo* Paco el tonelero (pagina 434).
(247) *Op. cit.*, II, p. 451-455.

Cuando Beaumarchais ideó el personaje de Fígaro, no cabe duda de que partía de su conocimiento de España. Tiempos después González del Castillo hará decir a un barbero en *El marido desengañado:*

Al barbero que no es majo
se le echa luego del gremio (248).

Y el cliente añadiría: «¡Qué guitarrones sois!» No hay *majo* sin guitarra ni maja que no baile. Casadas o solteras, o enredadas de modo más o menos permanente con un hombre, mientras que otros las solicitan, las mujeres constituyen un elemento fundamental en esta sociedad. Ellas parecen recordar más a las *puellae gaditanae* de época remota que a tipos de mujeres conocidos después. He aquí a Diego quejándose a un alcalde de la conducta de la suya:

pero
pues es preciso, usted sepa
que es mi dichosa mujer
la más solemne coqueta
de toda la Andalucía.
En mirándola siquiera
un mozo, pone los ojos
lo mismo que candilejas.
Entonces sigue la risa,
el arqueamiento de cejas,
los gesticos, las guiñadas
y otras doscientas mil muecas.
Luego que entra un Regimiento
en el pueblo, a la hora y media
saben mi casa el Tambor,
el Sargento y la caterva
de Oficiales, que me gastan
los umbrales de la puerta (249).

IV. LAS MUJERES

Las mujeres. Tema aristofánico, tratado por González del Castillo en el sainete del que son los versos transcritos, y que se llama *El triunfo de las mujeres* precisamente. Porque, al fin, hasta la de Diego (el símbolo de la paciencia) es deseable (250). Ahí están ahora Manolo y Mariana, él requebrándola y ella respondiendo con desgarro cosas como ésta:

Sepa usted que soy del barrio
donde aprendemos changüi
casi cuando gateamos (251).

(248) *Op. cit.*, II, p. 171.
(249) *Op. cit.*, pp. 464-465.
(250) *Op. cit.*, II, pp. 459-477.
(251) *Op. cit.*, II, p. 483, en *Los zapatos.*

La Marianita, una *culebra*, según Andrés, *majo muy machucho* (252), pero que ha tenido siempre sus preocupaciones *suntuarias,* porque al prestar unos zapatos al joven de los requiebros, que los quiere para bailar lucidamente, le dice:

Por señas que me los puse
con aquel vestido pardo
de bayeta moteada
que dio golpe en todo el barrio (253).

V. EL «GOLPE»

Hombres o mujeres, jóvenes o viejos, todos pretenden lo mismo: *dar el golpe.* Baile de candil o de velón, mixtela, celos, requiebros, broncas. Baile voluptuoso contemplado con ojos críticos. Reiteración de lo mismo: «¡Vivan los cuerpos con gracia!» (254). Cuántas veces se habrá dicho lo mismo!

En esta especie de sociología del *majismo* que se dibuja en los textos que vamos comentando, topamos, también en Andalucía, con «la maja decente» (255) que no deja de tener su atrevimiento (256), en lo de requebrar a los jóvenes guapos.

Las *majas,* como he indicado antes, se hallan más en su ser como mujeres violentas y agresivas *de verdad,* que los *majos,* algo afectados siempre. Esto de la agresividad de la mujer en el teatro español es algo que da mucho que pensar. Vuelvo a repetir. A las mujeres vestidas de hombre de otros tiempos les suceden estas de sainetes y zarzuelas dieciochescos que parecen más claramente observadas en la realidad cotidiana y de las que poseemos imágenes de una vida intensa gracias a Goya.

Siguiendo ahora con el humilde González del Castillo, recordemos que en *Los literatos* aparece Mariquita con otras *majas* en tono violento (257). Pero la pieza más áspera es *La maja resuelta,* Inés, querida del petimetre don Luis (258). En *Los majos envidiosos* (259), dejando a un lado los tópicos ya examinados, indicaré que se dan detalles sobre un traje de boda de hombre de esta clase (260), y que las mujeres aparecen con una agresividad siempre más espontánea y sin componer. La envidia es el *motor* de la obrita.

---

(252) *Op. cit.,* II, pp. 486-487.
(253) *Op. cit.,* II, p. 490.
(254) *Op. cit.,* II, p. 496.
(255) Así se caracteriza a *Tecla* en *Los jugadores, op. cit....,* III, p. 6.
(256) *Op. cit.,* III, p. 13.
(257) *Op. cit.,* II, p. 48.
(258) *Op. cit.,* II, pp. 101-126.
(259) *Op. cit.,* II, pp. 127-152.
(260) *Op. cit.,* II, pp. 130-131.

VI. COMPLEMENTOS

Los sainetes de González del Castillo se incorporaron tanto a la literatura de cordel, que, como siempre ocurre en estos casos, se imprimieron año tras año, aquí y allá, sin el nombre de su autor, junto con otros escritos del tiempo de Fernando VII e Isabel II. A la par que ocurría esto la afición por lo andaluz popular se extendía de tal suerte, que hasta se creó una escuela de pintura un tanto artesanal o de taller barato, que explotó las escenas en que intervienen *majos* y *majas*. Algunos pintores procuraron seguir las huellas de Goya, como es conocido. Por ejemplo, Eugenio Lucas: pero otros siguieron rumbo distinto. En Sevilla se pintaron cuadros de éstos a granel, y algunos, aparte de ostentar los caracteres de una pintura industrial (acaso un primer producto de manufactura para turismo), tienen un aire rústico y bronco.

Dentro de lo que es de mayor calidad, habrá que colocar los cuadros de los gaditanos nacidos todavía en el XVIII, como Juan Rodríguez y Jiménez, *el Panadero* (1765-1830) y Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856): los dos pintaron escenas populares, que recuerdan las de los sainetes de González del Castillo. En el Museo Romántico de Madrid puede verse *El baile de farol,* del primero: pintura algo tosca, pero ilustrativa, en la que se percibe ya el cambio de lo dieciochesco a lo decimonónico (261).

Fernández Cruzado tenía un toque más seguro y destaca como pintor de escenas taurinas. En el grupo de Sevilla, más tarde, destacan el ubedano José Elbo (1802-1845), José Roldán y Martínez (1808-1871) y Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884). Más conocido, por varias razones, fue José Domínguez Bécquer (1805-1845), y más aún Joaquín (1817-1879), que cultivaron la pintura *turística* podríamos decir, a la vez que Andrés Cortés y Aguilar. De todos estos pintores —a mi juicio— el que desplegó mayores facultades fue Manuel Rodríguez de Guzmán en sus frescas y hermosas composiciones, llenas de figuritas muy bien observadas. El *majismo* los dominó a todos, como a Goya. Y con un aire de majos del XIX aparece otro pintor, José Rodríguez Losada, y su mujer, en un cuadro del Museo de Cádiz (262). Curioso es comparar las obras de estos meridionales con las del madrileño Alenza (1807-1845). Este vio lo popular de su pueblo nativo con ojos mucho más sombríos. Alenza nos hace recordar algunas de las obras más tristes de don Ramón de la Cruz: acaso

(261) A. Vegue y F. J. Sánchez Cantón: *Tres salas del Museo Romántico* (Madrid, 1921), página 41 (núm. 61).

(262) Véase Juan Antonio Gaya Nuño: *Arte del siglo XIX,* en *Ars Hispaniae,* XIX (Madrid, 1966), pp. 196-198.

por lo mismo que observó directamente, sin anteojeras (263) ni siguiendo tópicos. La producción pictórica, mecanizada a veces, coincide con la de barritos andaluces con figurillas de género (264). También con la de una inmensidad de poesías costumbristas, casticistas, llenas de timos y giros equívocos. Imposible dar cuenta de esta actividad verbal en catarata (265). Sólo daré aquí algunas indicaciones más que creo pertinentes para destacar los perfiles fundamentales del *majismo* andaluz.

De dominio andaluz es —por ejemplo— la tonadilla *La maja y el majo* (1798), debida al que fue célebre cantante y también compositor Manuel García (266). Un diálogo sencillo, poco ilustrativo, pero en el que la alegría domina. Vendrán pronto géneros más *fuertes* en apariencia. Lo *gitanesco* cubrirá a lo popular más antiguo. Pero, en suma, la mezcla de cochambre y lujo, la pobreza y la afectación se dán siempre que aparecen los *majos*. Moratín, hijo, usa la palabra en su extensión andaluza, porque en unos apuntamientos de su mano, referente a su estancia en Algeciras (1796), dirá que esta población es «un gran lugarote, con dos plazas y dos o tres calles buenas; lo demás, todo es casillas pobres, cuestas, lodo, muladares y gorrinos, y *majos con capotes, y sus monteritas de terciopelo, muy chiquititas y muy adornadas de borlas y alhamares y madroños de seda*» (267). Contraste bien señalado, que nos encontraremos también en época posterior.

«Contrabandistas, ladrones, toreros, bailarines y majos», mete en la misma marmita Ford. Este, además de decirnos que el majo es un *dandy* de España, afirma de modo categórico que la palabra viene del árabe *majar,* brillo, esplendor, *jauntiness in walk*, y sigue con otras caracterizaciones más, en el sentido ya reflejado por otros textos (268), a la par que suministra detalles sozre variedades geográficas del *majo* andaluz. En efecto, se extiende en consideraciones para distinguir a los majos jerezanos, muy nombrados en su época, pero considerados de baja extracción y *muy crúos,* y los majos finos *muy-cocíos,* que se daban más en Sevilla. Los jerezanos eran majos toreros, requebradores, violentos, hasta el punto de haberse ideado el refrán: «Burlas de manos, burlas de jerezanos.» Sus deportes en

(263) Gaya Nuño: *Op. cit.,* pp. 198-208.

(264) *Ensayo sobre la literatura del cordel,* p. 377, con referencia a *A Hand-book,* de Ford, página 119, b: Carros de Málaga. La nota 227 del texto se lee 228, en la p. 401, por un corrimiento de números.

(265) A. A. de Orihuela publica un poema, «Un baile de candil», en *Semanario pintoresco español,* XII, núm. 3 (17 de enero de 1847), pp. 22, b; 23, b.

(266) Subirá: *Op. cit.,* III, pp. 96-98.

(267) *Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín,* II (Madrid, 1867), p. 5.

(268) *A Hand-book for travellers in Spain,* 2.ª ed. (Londres, 1847), p. 23, b.

las marismas y su afición al vino son otras notas que da (269). Dentro de la sociedad popular andaluza, como en la madrileña, el majo tiene unos rasgos que le distinguen del *payo*, es decir, el rústico puro, tal como aparece en uno de los sainetes más famosos de González del Castillo, reimpreso de forma anónima hasta nuestros días (270): *El payo de la carta*.

Entre lo andaluz y lo madrileño hay, pues, grandes relaciones, no identidad absoluta. Lo andaluz ostenta unos caracteres de *preciosismo* cada vez más exagerados. Mas pudiera ser que el foco *gaditano*, que es el mejor conocido, merced a González del Castillo, sea viejísimo en sus tradiciones de baile y música, pues Cádiz es la ciudad o, mejor dicho, el *emporio* de Europa más viejo, y que ha existido con mayor continuidad desde que en época legendaria lo fundaran los fenicios.

Antes he hecho referencia a las *puellae gaditanae*. Los cantos de Cádiz eran conocidos en la Roma imperial, y Marcial nos describe a un joven afeminado canturreándolos justo con los del Nilo, de Egipto (271). Y nuestros padres, en Madrid o en otras ciudades, podían esperar impacientes el último tango salido de la vieja ciudad.

Pero esta corriente viejísima se altera con el hecho aludido de la *gitanización* y con el andalucismo de pacotilla, que denuncia Bretón de los Herreros en su poema, ya utilizado, *La desvergüenza*, del que en nota se copian las estrofas más significativas (272): moralismo de un lado, purismo idiomático de otro, hacen odiosos los excesos de agitanamiento. Un observador más frío los encontraría aburridos en esencia.

---

(269) *A Hand-book...*, 2.ª ed., p. 23, b.

(270) *Op. cit.*, II, pp. 501-519. Pascual y Bartolo, calificados de *andaluces brutos* por don Antonio, p. 505.

(271) *Ep.*, III, 63, 5. Véase también I, 61, 9.

(272) Bretón de los Herreros: *Op. cit.*, pp. 170-172 (canto VII, estrofas XLVIII-LII):

Y agregue usted la sal de Andalucía...
Mas ya nos la administran tal y tanta
Intrusos sacerdotes de Talía,
Que con su acre sabor nos atraganta.
Fina y con tasa es néctar y ambrosía,
Mas gorda y a quintales, ¿quién la aguanta?
¡Qué! ¿Sólo tienen gracia los gitanos
Desde el Monte de Calpe a los Marianos?
¡Qué! ¿Sólo allí hay chalanes, y lechuzas
Buñoleras, y chulos, y ladrones,
Con navajas moviendo escaramuzas
Y a Baco menudeando libaciones?
¿Son éstas las costumbres andaluzas
Dignas de dar asunto a los telones?
¿Se alza en Despeñaperros una valla
Que diga non plus ultra *a la canalla?*

CAPITULO V: UN POCO DE TEORIA

I. Recuerdo a los antropólogos italianos.—II. Contra Diógenes Teufelsdroeckh. III. La caracterización del hombre por el traje.—IV. Razón e intuición frente a frente

I. RECUERDO A LOS ANTROPOLOGOS ITALIANOS

Llego ya al fin, y dispuesto a teorizar un poco por mi cuenta, he de dedicar unos cuantos párrafos a destacar lo que, a mi juicio, da un sello más distintivo a *majos* y *majas* y a su mundo.

Cuando era chico, acaso más que ahora, se podía oír en plena tierra de habla vasca expresiones como ésta: «¡Majua da!» «¡Zer maju!», equivalentes a «Es muy majo» o «¡Qué majo!». Nada se diga del uso de estas expresiones al hablar de vestidos de hombres y mujeres.

También cantaban en casa una copla donostiarra que decía así:

¡Ay Madalen, Madalen,
Madalen gashua,
bigarren bataioyan
daucazu majua.
Chiquichua da, baño
mutico pijua (o polita):
cazadorietaco
cabo primerua.

El vasco no es de puristas y lo transcribo a la antigua, para que el lector no se llame a engaño. El caso es que esta Magdalena tenía a su *majo* en el segundo batallón, que era un mozo chiquito, pero bonito: cabo primero de cazadores por más señas. Esto huele terriblemente a siglo XIX y hasta a *carlistada* si se quiere. La chica de

---

¿En ensartar hipérboles absurdas
El donaire andaluz sólo consiste?
¿Es fuerza revolcarse en las zahurdas
Para tener ingenio y garbo y chiste
Y en vez de mire usted, *con lengua zurda*
Sincopando la frase decir miste,
Y afear el idioma de Cervantes
Con carcelarias voces malsonantes?
Vates que sois la prez de Guadalorce
Y Betis y Genil y Lete y Darro,
No aquel segundo Edén sufráis que escorce
A guisa de figón coplero charro;
Mostrad una y dos veces y catorce
Que, sin caló *y sin crápula y desgarro,*
Sobra la ática sal a vuestra gente
Del Norte al Sur, del Céfiro al Oriente.

Acabe ya ese género bastardo
Que a la razón y a la moral insulta,
O sólo de Triana y San Bernardo
Se solace con él la plebe inculta.

San Sebastián se deja seducir por las gracias de un cabo pinturero, un *guirí* también. Como dice otra copla, se trataba de un tal García. Ahí está el *majo,* frente a Domingo, el pretendiente nativo. El poeta reconoce que

onesquero gauz'onic
ez ditec eguingo,

«hasta ahora no han hecho cosa buena». Pero el éxito del uniforme y del cabo pequeñín queda comprobado. Dejo el San Sebastián alegre de mis abuelos maternos y paso a un ámbito más solemne para llegar al fin a otro apocalíptico casi.

Si hubiera escrito este artículo en 1900 o en la fecha un poco anterior en que Azorín publicaba la *Sociología criminal* (1899), o cuando C. Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilariedo estamparon *La mala vida en Madrid,* y hubiera sido un joven sociólogo modernista, no hubiera tenido más remedio que echar mano de los antropólogos italianos, con Lombroso en cabeza, y referirme a sus ideas acerca de sociedades parecidas a las de los *majos* y *majas,* para hacer un diagnóstico y luego tejer unas reflexiones en el tono más severo, positivista, utilitario y anglosajón posible, respecto a la causa de la mala vida y costumbres de los majos. Pero, por desgracia, tal vez para mí y, por fortuna, para el escrito que voy urdiendo, estamos en 1974 y el utilitarismo, tanto como la grandeza de las razas germánicas, andan un poco en entredicho. Abro, sin embargo, el libro de Alfredo Nicéforo, *L'Italia barbara contemporanea,* publicado en 1898, por la parte que se refiere a Nápoles (273), para contrastar. La suciedad revuelve. Todo lo que caracteriza a la *civiltà moderna* falla. Los mendigos pululan por doquier. La desvergüenza reina. La superstición impera. El puritano positivista, racionalista, más o menos nórdico de origen o adopción, se escandaliza. ¡Qué violencia, además! Síntesis: el maestro de Nicéforo, Enrico Ferri, nos la da. Los pueblos anglosajones se hallan *hoy* provistos de la mejor arma para la lucha: la voluntad. Los napolitanos no tienen más que la movilidad; *il canto ed il ballo* (274). Irritabilidad unida a ligereza. Moralicemos y concluyamos. ¡Qué fácil *traducir* todo esto en 1900 y qué difícil aceptarlo en 1974, cuando *il canto ed il ballo* dominan por doquier en sus versiones anglosajonas y afroamericanas y cuando la *volontà* (después de haber dado el fascismo) se reduce a una lucha por poseer mayor o menor cantidad de electrodomésticos! No, no quiero caer en el subjetivismo de decir que doy todas las neveras eléctricas y todas

(273) Páginas 224-251.
(274) Nicéforo: *Op. cit.,* p. 249.

las canciones americanas por una buena *canzone* napolitana. Pero sí he de indicar que, haciendo el calco Nápoles-Madrid (que se hubiera hecho bien en 1900), no puedo explicar por la distinción que el mismo Ferri (y tras él Nicéforo) hacían entre el *popolo-donna* y el *popolo-uomo,* el carácter de los *majos,* metiéndolos con los napolitanos, por bailarines, músicos y violentos, en la categoría de *popolo-femmina.*

II. CONTRA DIOGENES TEUFELSDROECKH

La cosa parece más complicada. Dejemos tranquilos a los sabios y cándidos italianos de fines del XIX, Sergi, Lombroso, Ferri, Nicéforo, etc. También a Renán, Gregorovius y demás observadores de que echaron mano para diagnosticar sobre Italia. Tampoco hemos de recurrir al socorrido tópico del *malgoverno spagnuolo e borbonico* (275) para explicar excesos, porque los españoles rigoristas y los golillas borbónicos dieciochescos fueron modelo de rigidez y ordenancismo. De exceso en otro sentido. Vamos al grano sin echar mano de pseudomorfosis sociologicohistóricas.

Para ello me remonto más allá de 1900. En una de sus obras más características, Carlyle exponía lo que podría llamarse una *Filosofía del traje,* como producto del magín de un sabio alemán: el profesor Teufelsdroeckh. El profesor Diógenes Teufelsdroeckh no es muy conocido hoy: con arreglo a lo que les pasa a muchos profesores famosos en un tiempo (276). Pero la noción de que las instituciones y las costumbres son otros tantos *vestidos, con el valor contingente de aquéllos* y la idea de que hay que estudiarlos como *simples atavíos* del espíritu humano, puede también volverse del revés, de suerte que en el humilde atuendo en el traje procuremos encontrar no lo *contingente,* sino lo más hondo y *esencial* del ser de personas y sociedades. Para algunos antropólogos modernos, para ciertos sociólogos sutiles, resultará así que lo que Carlyle creía un elemento deleznable, que le servía en su puritanismo para reducir la importancia de las *costumbres y hábitos,* es acaso el soporte mayor de aquéllos. Dejemos a los rigoristas y a los metafísicos buscar la esencia del ser. No vamos a tener en cuenta las ideas de Carlyle, reflejadas en la vida de su hijo el sabio, en busca de lo absoluto, lo divino y lo racional a la par. Hay por hacer toda una nueva *Filosofía del traje,* que arrancará de la Etnografía y de la Sociología, pero que, de modo intuitivo, parece que presintieron los costumbris-

---

(275) Nicéforo: *Op. cit.*, p. 227.

(276) «Sartor Resartus: the life and opinions of Herr Teufelsdroeckh», se publicó entre 1833 y 1834 en *Fraser's Magazine.*

tas, tan injustamente tratados a veces: lo mismo escritores que pintores. El traje es una expresión clara y distinta del *destino* de las personas y de los grupos sociales. A veces simples elementos de él nos dan razón de una vida atormentada, especializada o lujosa, en los que incluso la alegría o la tristeza se marcan como obligatorias. Trajes de duelo, trajes de boda. Ropas infamantes, uniformes de gala: togas o bastones de mariscal. ¡Qué lejos viven los hombres y las mujeres de Teufelsdroeckh!

III. LA CARACTERIZACION DEL HOMBRE POR EL TRAJE

Decir que son esclavos de lo contingente será un lugar común ascético o idealista. Los etnógrafos conocen mejor el drama que los filósofos o, por lo menos, que cierta clase de filósofos. Saben que los trajes han distinguido a los hombres desde la época en que los egipcios orgullosos caracterizaban a los enemigos vencidos y reducidos a la esclavitud en sus pinturas (277). Pero empecemos más cerca de nosotros. Desde el siglo XVI conocemos colecciones de trajes de distintos países, como las de C. Vecellio o la de B. Grassi (278), de gran valor etnográfico. Inéditos quedaron, hasta nuestro tiempo, los dibujos de trajes de distintas partes de España que hizo del natural el artista alemán C. Weiditz en plena época de Carlos I (279). Trajes por *naciones* (el famoso *traje español)* (280). Trajes por regiones, trajes por estados, trajes por clase social y casta: porque sabido es que la *casta* tiene que distinguirse por signos exteriores, y el más claro es el traje o una parte de él. Moros y judíos, leprosos, mujeres públicas y otras gentes despreciadas y temidas se vieron obligadas durante la Edad Media a llevar un distintivo infamante (281); a veces también gustaban de ciertos atuen-

---

(277) Sabido es que en pinturas y relieves los egipcios dejaron representaciones de su dominio sobre pueblos distintos, bien diferentes, semitas de origen asiático, beduinos, negroides y hasta pigmeos, que contrastan con ellos no sólo por los rasgos físicos, sino también en atuendo. En el British Museum pueden verse varias representaciones triunfales de éstas.

(278) De la obra de Cesare Vecellio: *Degli abiti antichi e moderni in diverse parte del mondo* (Venecia, 1590), existe una edición, bastante distinta, en dos volúmenes, publicada en París, en 1861, por Didot. En el segundo hay trajes españoles (moriscos, etc.). La colección de B. Grassi es un poco anterior: «*Dei veri ritratti degl'habiti di tute le parti del mondo. Inttagliati in rame. Pero opera di Bartolomeo Grassi romano...*» (Roma, 1585).

(279) «Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/1532)... herausgegeben von Dr. Theodor Hampe...» (Berlín-Leipzig, 1927). De esta época son algunos dibujos alemanes que se conservan en España.

(280) En el *Viaje de Turquía*, ed. A. Solalinde (Buenos Aires, 1946), pp. 267-273, hay una parte dedicada a los trajes de los turcos en el siglo XVI llena de observaciones y reflexiones curiosas respecto al significado de éstos.

(281) Ulysse Robert: *Les signes d'infamie au Moyen Age. Juifs, sarrasins, hérétiques, lépreux, cagots et filles publiques* (París, 1890).

dos que se diferenciaban de los que distinguían a otras personas: hidalgos, villanos, etc. ¡Contingencias, contingencias! No tanto, no tanto. Porque avanzando en el tiempo nos encontramos con que los signos exteriores obligatorios, que quedan en hábitos y uniformes, sujetos a reglamento (y de los que conocemos menos de lo que podríamos conocer) (282), aparecen adoptados por diversas comunidades en su deseo de distinguirse de algún modo. Así, a finales del siglo XVIII o a comienzos del XIX (283), un vecino de Madrid, paseando por la plaza Mayor o por otro cualquier lugar frecuentado, podía indicarle a un extranjero o forastero, desconocedor de la corte y de España: «¡Ahí va un maragato!» «Ese es un gallego.» «Aquéllos son valencianos.» «Por ahí pasan andaluces o charros, aragoneses o pirenaicos.»

En fin, podía exclamar en un momento: «¡Cuántos *majos* andan hoy por la calle!» *Majos* y *majas.* La demostración de que esto podía ocurrir es fácil de hacer. Basta con referirse al cuadro de Antonio Carnicero (1748-1814) que representa la ascensión de un globo Montgolfier en Madrid y que parece su fecha hacia 1783. Este cuadro, que anda por los pasillos del Prado y que proviene de la almoneda de Osuna, contiene muchas figuritas que representan habitantes de la corte a finales del reinado de Carlos III (284). Lo que allí se refleja, en una visión de conjunto, queda analizado o pormenorizado en una colección de trajes dibujada y grabada también por entonces. Me refiero a la que se debe a don Juan de la Cruz, hermano de don Ramón, que murió en 1790 y que fue académico de mérito de San Fernando desde 1764 (285). Esta colección comprende los trajes que podían verse concentrados en la corte o extendidos por toda la Península y lleva el título de *Colección de trajes de España* (Madrid, 1777).

Coincide esta publicación, poco más o menos, con la pintura de cartones en que Goya refleja escenas populares: escenas que también pintaron sus cuñados Francisco y Ramón Bayéu. Los cartones de éstos son asimismo de mucho valor documental, complementario.

---

(282) Hay, del siglo XVIII, algunas colecciones de estampas de uniformes, como la serie de *Trajes de la Guardia Real*. Luego, libros con los hábitos de las órdenes religiosas, abigarradísimos: recuérdese ahora la *Historia de las instituciones monásticas desde los primeros monges hasta la estinción de los conventos en España*, 2 vol. (Madrid, 1842), con muchas láminas.

(283) Para precisar lo que en la época representa el traje, bueno será recordar que de 1804 a 1805 se publicó en Madrid la *Historia de los trajes que todas las naciones del mundo usan actualmente. Con una breve noticia del carácter y principales costumbres de los naturales de cada país, extractada de los viajeros más modernos*, por D. T. V., 4.º con muchas láminas.

(284) Véase *Catálogo de los cuadros* del Museo del Prado (Madrid, 1952), p. 117, núm. 641.

(285) Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, I (Madrid, 1800), p. 379.

Sobre todo los de Ramón. *El majo de la guitarra, Abanicos y roscas,* etcétera, del Prado, quedan cerca de lo goyesco (286). Aún hay más.

Los tipos populares madrileños fueron también *pintados a la acuarela* por un sobrino de don Juan y don Ramón, don Manuel de la Cruz. Y entre las que se exhibieron en la preciosa exposición del antiguo Madrid, de 1926, podía verse la imagen de un *majo naranjero a lo chusco*, y su pareja, una *maja a lo libre* (287), un *majo en bravo* (288) y un *majo juguetón* (289) de su mano. Por otra parte, podían verse también dos estampas anónimas de finales del XVIII, que representaban un baile de *majos,* el juego de la gallina ciega (290), una riña de *majos* y la merienda (291). De época posterior, de una colección de *Costumes de diverses pays,* una *maja* bailando (292) y unas majas de Devería (293). Como se va viendo, la iconografía es abundante, variada. Desde el cartón de tapiz, pasando por la acuarela, a la colección de grabados más asequible, hay elementos más que suficientes para saber cómo iban vestidos los *majos.* La colección de don Manuel de la Cruz produjo, al parecer, cierta impresión entre viajeros de fuera. En 1809, un inglés llamado Robert Semple publicó en Londres el librito que lleva el título de *A Second Journey in Spain in the spring of 1809.* Al final hay veinticuatro dibujos de trajes de distintas partes (294). El primero es el que representa *A Beau, somewhat above the lower orders, upon de Prado... Most probably to the Bull-fights.* El *beau* es un *majo.* Singular traducción; pero no hay duda de que es el traje el indumento, lo que ha de caracterizar al *majo* y a la *maja* en esencia. Dime de qué te vistes y te diré qué eres. Verdad casi absoluta en una época como el siglo XVIII, en la que los *signos exteriores* determinan mucho la conducta.

---

(286) Goya empieza a pintar cartones llamado por intervención de Francisco Bayéu en 1774. Entre 1776 y 1178 se fechan algunos de los más hermosos. Véase F. J. Sánchez Cantón: *Ars Hispaniae,* XVII (Madrid, 1965), pp. 338-339. Sobre los Bayéu, pp. 199-208, con las ilustraciones correspondientes. A lo que hay que añadir lo relativo a José del Castillo (1737-1794), páginas 208 y 218. Podrían citarse también, como ilustrativos, algunos cuadros de J. Camarón, como *La maja de rumbo* (fig. 234, p. 246, de esta misma obra).

(287) *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* (Madrid, 1926), p. 303, a (núm. 663). De antes de 1777.

(288) *Exposición...,* cit., p. 303, b (núm. 664).

(289) *Exposición...,* cit., p. 303, b (núm. 666). De éste dice Céan Bermúdez, *op. cit.,* I, p. 378, que grabó al aguafuerte dos estampas de majas. Indica Sánchez Cantón, *Ars Hispaniae,* XVIII, p. 248, que Manuel de la Cruz (1750-1792) es el que, en realidad, hizo cuarenta y cuatro dibujos en la serie de trajes publicada por su tío, que llega a las ochenta y una láminas.

(290) *Exposición...,* cit., p. 304, a (núm. 683).

(291) *Exposición...,* cit., p. 304, a (núm. 684).

(292) *Exposición...,* cit., p. 305, b (núm. 713).

(293) *Exposición...,* cit., p. 305, b (núm. 718).

(294) Frente a la p. 289.

Porque no sólo son los *majos* y las *majas* los que viven pendientes de sus gestos y ademanes. Tendremos que contar también con los *petimetres* y las *petimetras*, y en un momento dado con unos seres que fueron objeto de sátiras pesadas, pero no por ello menos significativas: los *currutacos*. No es cuestión de extenderse en consideraciones acerca de lo que representan. Recordemos, sí, que entre ellos también se dan el *jaque* o *manolo* (295). Trajes, gestos, actitudes coreográficas narcisistas o preciosistas, obsesión por perendengues y caireles, expresada en sátiras y caricaturas.

Por otra parte, el asunto del excesivo lujo y recargo en el traje llegó a producir una serie de obras más bien arbitrísticas. Entre ellas destaca el *Discurso sobre el Luxo de las Señoras y Proyecto de un Traje Nacional*, impreso en Madrid en 1778. Se trata de un opúsculo de sesenta y cuatro páginas en octavo, con tres láminas, y se dice obra femenina (296). La autora firma M. O. El establecer un *traje mujeril nacional*, bajo la sabia protección del conde de Floridablanca, para evitar derroches y reducir los trajes a tres categorías, es idea que entra muy bien dentro de las que caracterizan a lo que se llama *Despotismo ilustrado;* en lo que tiene, creo yo, más de *despotismo* que de *ilustración*. Pero, en fin, la señora M. O. creía que con un traje de gala principal *a la Española*, otro intermedio *a la Carolina* y otro más sencillo, o de *tercera*, a la *Borbonesa* o *a la Madrileña*, se podían resolver muchos problemas económicos y contribuir a la *felicidad*, ese fin supremo de todos los despotismos. En la misma Imprenta Real, y de modo prolijo, se respondió a las impugnaciones del proyecto, al que siguió otro igualmente utópico y atribuido también a pluma femenina (297). Por una vez al menos, los golillas y cagatintas ilustrados no se metieron en dibujos.

¿Podemos pensar que en la *majeza* hay, hasta cierto punto, una reacción oscura ante tanto espíritu reglamentario, que procura orde-

---

(295) «Síguense varias clases, cuyas costumbres y propiedades características se describen. Allí se halla el *Currutaco* andaluz llamado Xaque, con pistola y puñal en el cinto, pipa de a vara, rostro moreno, sombrero chambergo, capa corta, calzón follado, chupa y chaleco anegados en botones, bordados, cintajos y garambaynas. También el Currutaco del Avapiés llamado *Manolo*, con moñete empinado, cofia arremangada, sombrero de pico largo y agudo, capa larga y chupa corta, mirar serio, y hablar ayrado.» Esto se lee en las pp. 37-38 de la tercera edición de un librito llamado *Libro de Moda, o Ensayo de una Historia filosófica de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño*. Buena muestra de la grafomanía dieciochesca en sus postrimerías. Luis Martínez Kleiser: *Del siglo de los chisperos* (Madrid, 1925), p. 269, se refiere a él como aparecido en 1795.

(296) Las sátiras con el lujo tienen con frecuencia un carácter nacionalista, casticista. Martínez Kleiser, en la obra citada en la nota anterior, recoge (pp. 268 y 271) algunos textos de *La pensadora gaditana*, en que se nota esto bien. Y el periódico así llamado, que aparecía en números con el título de *Pensamientos*, es antiguo: de 1763 (p. 255).

(297) Vicente Castañeda y Alcover: *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España (siglos XVI al XIX)* (Madrid, 1955), pp. 580-581 (núm. 496: con lámina del traje a la Carolina).

nar lo ordenable, y también lo que la experiencia indica que no se puede someter a regla ni ordenanza? Sí y no. No, porque los majos se someten a regla, a su regla. Sí, porque ésta es una *regla especial* y equívoca, semejante a la de ciertos filósofos y pensadores, acerca de la cual conviene indicar algo al final.

IV. RAZON E INTUICION FRENTE A FRENTE

Cabría suponer —en efecto— que la concepción de la vida de algunos grupos sociales prefigura las concepciones de ciertos filósofos y que incluso dos concepciones coexistentes y opuestas dan la clave de los antagonismos de escuela en Filosofía. Por ejemplo: ha sido memorable en algunos momentos de la Historia de la Filosofía (sobre todo en Francia y Alemania) la oposición de *racionalistas* e *intuicionistas*. Se habló así, muchas veces, entre 1910 y 1930, de una especie de *match* Descartes-Bergson. La idea de que existía semejante lucha filosófica se aplicó a muchos campos, como —por ejemplo— el de la técnica de la guerra, y observadores de lo ocurrido durante la de 1914-1918 sostuvieron que el ejército francés había tenido jefes racionalistas y cartesianos (a la antigua francesa) y jefes intuicionistas y bergsonianos (298). No tengo información suficiente para asegurar al lector que esto fue verdad. Mas lo que parece claro es que antes que los filósofos, críticos y literatos de comienzos de siglo se pusieran a discutir cuáles son los fueros de la razón y cuáles los de la intuición, ha habido grupos de hombres y mujeres que han tenido la ilusión (al menos la ilusión) de vivir según la razón, y otros que han vivido y han procurado vivir más intuitiva y pasionalmente.

Los *majos* y las *majas* dieciochescos constituyen un ejemplo de lo último. Acaso el más ilustrativo, porque su vida coexiste con la de gentes que vivían con arreglo a una concepción ilustrada, sometida a reglas rigidísimas y a programas, si no racionales, sí racionalizadas. El tipo del hombre ilustrado es conocido en diversas esferas. No sabemos tanto, en cambio, acerca de los orígenes de su confianza en la *Razón* en general o con mayúsculas y de su razón en particular. No alcanzamos a ver —por ejemplo— la *Razón* de la moda de la peluca empolvada, del espadín, del sombrero de tres picos, etcétera, que se asocian a reflexión y frialdad, hasta en las seguidillas. Pero enfrente, con toda claridad, los modelos de hombre y mujer no sujetos a tal *Razón,* son los *majos* y las *majas.* Nadie podrá negar que éstos se guiaban por intuiciones, aunque fueran elemen-

---

(298) Jean de Pierrefeu: *Plutarque a menti* (París 1923), pp. 35-79 especialmente. Este libro dio lugar a ardientes polémicas, pero es significativo para subrayar lo que pretendo.

tales, que se desbordaban pasionalmente y que comprometían su vida, llegando al crimen. Pero también, por otra parte, su intuición les hacía llegar a unos resultados estéticos admirados. En una misma época, la de Carlos III, la sociedad ilustrada produce el neoclasicismo más frío, la legislación más abstracta, los intentos de reglamentación de la Economía, de la Religión, de los espectáculos públicos más utópicos, mientras que el *pueblo* se opone y sigue aferrado al barroco; gusta del teatro viejo, de los romances de ciego, de las historias truculentas de santos y pecadores. Se deja llevar por la violencia y puede convertir a un presidiario en un héroe. Valora la juventud en función del garbo y arrojo de hombres y mujeres: estas cualidades deben percibirse en el modo de vestir, en el modo de cantar, bailar y hacer el amor. Ha habido otras épocas (la nuestra, entre ellas) en las que el amor y la música, la violencia también, dominan a muchos jóvenes. Pero este cuidado que ponen el *majo* en su capa o cofia, la *maja* en sus peinas o jubones, esta preocupación por el gesto de la cabeza o de las manos y por el meneo es muy privativa. Hoy la moda, para muchos, está en ir desastrado y sucio. En 1770 ó 1780, la máxima aspiración de un hijo o una hija del pueblo de Madrid era ir lo más adornado que se pudiera. Lo que Diógenes Teufelsdroeckh creía ser lo *más contingente* entre lo contingente (los productos del sastre o de la modista) para los *majos* y *majas* de don Ramón de la Cruz y el Goya de los cartones era lo *esencial:* la razón de su vida. Y, por añadidura, observando cómo vivían se pudo crear una hermosa obra literaria y otra aún más bella pictórica: mientras que tomando como modelos a Darío, Artajerjes, Alejandro o Tito, no se componían más que malos libretos de ópera (aunque la música fuera magnífica) y cuadrotes aburridos. Claro es que los hombres y las mujeres no viven para ser modelos de literatos o pintores. Pero ¿por qué el valor de un modelo frente a la insignificancia de otro? ¿Es que la razón, la *Raison,* seca y esteriliza, como pretendían los bergsonianos? Más bien habría que defender la tesis de que hay que aplicarla allá donde se debe y pensar que, por otra parte, la fuerza de la intuición no nos lleva tampoco al dominio absoluto de la vida. Bien está la *maja* en el campo con sus amigos y amigas, jugando, infantil y gozosa, a la *gallina ciega.* Mal los *majos,* acuchillándose, o camino del presidio, a causa de un ridículo puntillo de honra... Es peligroso establecer secuencias rígidas (299). En

(299) Aun cuando lo hagan hombres de extraordinaria agudeza. La *Filosofía de la moda,* de Simmel, que se publicó, en traducción española, con la *Filosofía de la coquetería* (Madrid, 1924), pp. 53-117, toca sólo tangencialmente los temas que aquí interesaría aclarar más. En algún caso, como cuando discurre sobre «moda y clases» (pp. 67-69), sienta de modo demasiado radical, a mi juicio, que la moda sólo ejerce su influjo específico sobre las clases

la antigua pintura de casacones y en las zarzuelas españolas, casi siempre aparecen los hombres del *Antiguo Régimen* engarabitados, como vejetes, petimetres, currutacos, pirracas y golillas, frente a las frescas manolas o los majos apasionados y patriotas. En realidad, cada cual tenían su papel en el *Gran teatro del mundo,* con perdón de Carlyle y de Teufelsdroeckh. Lo que los hombres de estudio hemos de procurar ver con claridad es cuál era este papel exactamente: sin rigideces dogmáticas. De lo contrario, se nos podría comparar —y termino con otro madrileñísimo recuerdo— con la *señá Antonia* de *La verbena de la Paloma,* cuando, con movimiento chulesco de su robusta persona, decía:

Porque sí, porque sí;
porque sí, señor...
Porque lo digo yo
y San se acabó
y no habrá nadie
que diga que no.

A esto llega más de un sabio al final de su vida, aunque las carnes no le acompañen en sus meneos.

JULIO CARO BAROJA

Alfonso XII, 50
MADRID

---

superiores y que las inferiores van en zaga siempre para apropiársela. Cuando las duquesas se vestían de «majas» y «manolas», seguían una moda, sin duda, *reaccionando* también contra la predilección de importar la moda del extranjero, que Simmel señala como constante (páginas 69-71). En este caso concreto nuestro, parece claro que una «moda», en el sentido en que la entiende Simmel, condiciona la opuesta. Frente al «petimetre», el «majo». Entre los sonetos de don Juan Pablo Forner se hallará uno (que no es seguro que sea de él) con la definición de un petimetre, que sintetiza cientos de testimonios, *Poetas líricos del siglo XVIII,* II, BAE, LXIII, *p. 319. b* (*núm. 24*).

BLUES

I. BLUES DE LA MUERTE DEL CISNE

(Interludio
lírico
de
Barriochino
sobre el Idilio de la Belleza y la Miseria)

Dentro ya de tu
Sepulcro
mis dedos
anulares
besan
el vientre
de este poema,

tus
labios
deshojan
la estructura
ósea
de
mi eterno
crepúsculo de navaja y fracaso.

el
cadáver de tus manos,
asimismo,
posee
en su mirada
noches de magia
y
consuelo,
ceniza pobrecita,

tú
consuelas
mis cabellos de azabache,
cuánto
dolor
prendido a mis rodillas,
por favor, no llores más, dulce perrita,
diccionario ilustrado, tactos de menhir,
el
esqueleto de tu piedad
solloza
aún
negras cintas de saliva enharinada,
hasta nunca, sangre, ramas de nieve quemada,
perdón, un broche de luna
para mis pies alucinados, sueño de blues, mañana
florecerán tus pupilas
en el centro de aquel mi sarcófago de mar,
te crucifico, pestañas de fuego húmedo
talladas
por el
rumor del gorrión ciego,
rumor de plumas
clavadas
en el corazón de mi abismo,
de entre mis cejas
sale bailando
un perfume a ratas metálicas, déjeme su mano,
permítame
que cierre mi dolor, mis ojos
y mis palabras,
permítale a mi balada,
a mi homicidio
morir bajo su tacto,
no
pueden,
sus cabellos no pueden
sangrar compañía...?
no se haga daño con este puñal, en verdad
he aprehendido
todo el cálido musgo
trenzado en sus muslos, doncella de lodo blando,

gargantas
que saben a espuma
de ilidio hecho carne y pasión de tumba,
dios mío, qué fragancias de sumidero
iluminan mi nostalgia, cuánto vello
ordenado según la estética
de un cortejo de ratas de mar sin puerto,
desolado
beso
mis propios labios
beso
la oración de la geometría
que celebran mis sedimentos de porcelana virgen

sonriendo
mis tobillos
te besan
porque
justamente
en aquella playa
mi cadáver ha muerto,
ha muerto,
he muerto
y no me ofendería ser feliz,
he muerto,
acaso haya muerto,
te Deseo,
Misterio de pasión y muerte

HA MUERTO EL ESQUELETO DE MI COMPASION

tú me consuelas
haciéndole cosquillas
a la sacra Rosa del Homicidio,
ungiendo
mi dolor
con espuma de sangre y fracaso, aquellos
sus pasos de calcetín antiguo
humillan
el órgano de mi silencio amante, 2 sonrisas,
tres delirios de cristal ahumado, IV
planta carnívora, les ruego no me disculpen,

cruz bienamada, dónde
mis escamas
de bondad hirviendo, destilando argucias
sofismas de ángel,
de mis labios penden
sepulcros de besos
cuyas floridas comisuras
no aprenderán nunca
el preludio
de la danza del olvido, hermanas
tirohioideas membranas, ha muerto
el DOLOR de este Poema,
he muerto
religiosamente,
sonriendo besos potenciales,
acariciando tactos virtuales, dos palabras más
solamente: He Muerto.

II. BLUES DEL FRACASO DE PEQUEÑAS ROSAS

Tactos de sombra y color para Maru.

1

Soy
como un beso
de ladrillo húmedo
que siempre,
siempre
olisquea
miradas de olvido,
cuando
lentamente
se acerca
a mis flores de abismo
la trenza dorada
de aquellas manos
que un crepúsculo
lloraran
un rosario de sueños en piel y hueso de fracaso,
iluminadas hojas de hierba
quemadas por la noche desolada

que a mis labios suplica
fragancias de sombra y polvo
para ofrendar
el flanco herido
de aquellos mis almendros de crimen
sin ramas de sangre en flor
ni secretos pliegues
de arpa abandonada.
Oratorio y Lástima de Amor,
amor: cuatro
letras
no huérfanas de mayestáticos realces de morfología.

2

Cristales de barro
dentro de los cuales
sonríe
el esqueleto de este poema
que danza errante
mientras busca
tumbas de mar y papel.
Porque
hoy lunes
te ama
el cadáver de mi dolor,
presiento
que el corazón de mi tacto helado
quema
los párpados de nieve
de aquel tu sufrimiento
que a manera de joya mendiga
reptara, a la sombra del jardín de tu piel,
mármol, perdóname; bosque de mar, distancia,
plumas de terror, maru, tesoros de espuma en llamas,
cáliz de murmullos y tinta disecada,
misterio de piedra, ojos de humo,
el sistema óseo de un pájaro de música,
rosas de miseria,
pequeñas rosas de miseria
acompañadas
por el Sonido de la Sangre
del Fracaso Eterno, noche de perros de yeso,

abismo de oro,
sobre mis versos
llueven pétalos de carbón, nostalgia, asesino cabellos de viento,
adiós, buenas noches de madera y cabellos blancos sin cabeza,
un perfume a recuerdos de tacto
y una pestaña de sangre
que sabe a piel de lector,
pupilas de tacto
heladas por el beso del olvido,
nieve de música,
dolor, arena de miseria escarlata, playa,
triste ángel de bosque sin manos, locura de miel antigua, por favor;
calle de plumas deshojadas
por un sepulcro
y un mendigo,
ambos
engalanados
con fracasos de seda y jaspe, calcetines de ámbar gris, alcantarilla,
la voz del silencio,
hilos de sangre,
cuerdas vocales de mar quemado, no llores, perrito, no seas trovador,
juguetes sin corazón de idilio
sin trenzas de hierba piadosa,
lecho de nieve ardiente,
túnicas zurcidas,
crucifico mi dolor
contra un espejo
enhebrado con flores de sangre turgente,
he muerto,
entre sombras de música
ha muerto
el cadáver de mi tesoro de espuma,
el arco iris ciego
de un sentimiento que ostenta
huecos, diademas
e intersticios de pies nocturnos,
limosna, un silencio que pasa
recitando coronas de olvido, cruz, labio sin destino,
por la serenidad del mármol
asciende
la piel desnuda
de un abrazo de pequeñas

rosas de carne y ceniza,
la noche me clava
mariposas de asfalto y saliva,
misterio de pasión y muerte
reducido a palabras de hierba y agua quemada, luna, delirio de zapato,
me sonríe
el esqueleto,
em somriu l'esquelet
d'un fracàs de petjada i farigola,
el Verbo
de la Belleza
hecho Piel de Miseria.

ALBERTO TUGUES

Escudillers, 48, bajos
BARCELONA-2

NARRATIVA, REALIDAD Y ESPAÑA ACTUALES: HISTORIA DE UN AMOR DIFICIL *

Los organizadores de este curso sobre esa cuestión apasionante e infinita que llamamos España tuvieron la diabólica gentileza de reclamar mi participación, entregándome como tema el examen de la narrativa española producida entre el final de la guerra civil y nuestros días asociativos, esperanzados y de algún modo cejijuntos. Esa invitación fue para mí un regalo y, a la vez, un castigo. Regalo, porque, para aquellos de nosotros que tenemos la soberbia de la humildad, una invitación a figurar en un programa tan vasto y necesario es siempre una dádiva y es siempre una sorpresa, ambas mayores que nuestro cuestionable merecimiento. Castigo, porque el encargo desmesurado de reunir y ordenar una novelística tan varia, accidentada y compleja como es la producida en este largo y contumaz período, y de expresar las conclusiones en el espacio de una conferencia, es un encargo que de algún modo conlleva una condena más que un desafío. Creo no haber merecido que se pudiese confiar tan brutalmente en mis dotes de investigador literario y creo no merecer tampoco la tortura de un reloj impiadoso que me empuja a cometer alguna de las múltiples formas de simplificación. Doctores tiene nuestra familia cultural sobradamente expertos en el arte de juntar análisis y síntesis, desde una dedicación laboriosa y afortunada. Doctores hay también bárbaramente bien dispuestos a suplir con simplificaciones la falta de misericordia del reloj y el exceso de su ignorancia. Equidistante de unos y de otros, mi respuesta más lógica hubiera sido la de declinar con una astuta gratitud el aciago regalo de este encargo. Les doy a ustedes mi palabra de que estuve a punto de hacerlo varias veces, incluso por escrito, y hasta usando de una prosa florida, dorada, cortés y mortecina: copiando, por ejemplo, el estilo de Ricardo León. Varias causas dieron en la ruina con mis responsables propósitos. Una de ellas, tal vez la principal, fue la insistencia del buen amigo Juan Antonio Lacomba, el cual, con repetida urgencia y con razones

* Conferencia pronunciada en el Ateneo de Málaga el día 4 de marzo de 1975, dentro del ciclo «Aspectos de la historia social de España en el siglo XX».

generosas —dudosas para mí, pero acumulativas para él—, fue poco a poco convenciéndose de que en este curso tenía necesidad de mí. Conforme él iba estando seguro de que yo no perpetraría la peor de las intervenciones de este ciclo, iba yo estando cada vez más seguro de mi inseguridad. Lacomba encontraba facilidades y me las disparaba con saña a la cabeza, y yo iba descubriendo obstáculos y levantándolos enormes y majestuosos ante sus pies en un intento extenuante de conseguir que reconociera el gran mérito de mis vacilaciones. Cuando la beligerancia de su amistad alcanzó una ilusión amenazadora, comprendí que estaba vencido y me dispuse a certificar esta derrota.

Otros dos hechos colaboraron con Lacomba en la dudosa y fraternal empresa de desarticular mi resistencia a verme protagonizando una conferencia endemoniada o imposible. Uno de esos hechos es, aún hoy, muy difícilmente expresable, pero no he de omitir el intentarlo. En 1970, y no recuerdo ya en qué mes, me encontraba una tarde iniciando una conferencia sobre poesía española. Con amabilidad terminante y por orden de las autoridades gubernamentales, la Policía interrumpió mi recién comenzada charla, me dio explicaciones corteses, pero también inapelables, según las cuales quedó claro que mi oratoria habría de diluirse en ese aplazamiento que llamamos la prohibición; y todos, público, organizadores y conferenciante, tuvimos que asumir una vez más que habitamos un país complejo, imprevisible en ocasiones y en donde las decisiones de la autoridad, la esperanza, el azar y el trabajo —mezclados y contradictorios y rara vez armónicos— van componiendo el tejido de un futuro esforzado y perplejo y, ojalá, pacífico esta vez, reconciliado y sin insomnio. El lugar donde ocurrió aquel hecho, por lo demás no muy extraordinario en el contexto de nuestra más reciente historia, fue la ciudad de Málaga. La tristeza que sentí aquella tarde me ayudó a volver hoy, y no para enquistar ningún reproche ni ningún loco desafío (pues sé que al hombre lo constituye su pasado, pero no ignoro que el pasado jamás nos debe esclavizar), sino para mostrar una cierta serenidad y un muy cierto amor al porvenir: posiciones que considero meticulosamente necesarias en esta época de cambios en la que, desde luego, todos nosotros tenemos una cita con una gran dama: la realidad española.

Y aquí enlazo con la tercera de las causas que me han traído a esta mesa, a este curso, a esta hora horrenda en que tengo la obligación de eludir, a la vez, la simplificación y la ignorancia. Lo segundo tal vez queda confiado a vuestra bondad. Lo primero se queda a cargo de mi esfuerzo. Al disponerme a redactar este trabajo acudieron desde

mi oficio en mi socorro varios procedimientos. Tuve que desecharlos casi todos. Pretender abarcar, siguiendo una actitud estadística, la narrativa española de treinta y cinco años en menos de una hora, es un propósito condenado al delirio. La cantidad de narradores que hay *en este país por kilómetro cuadrado es algo ante lo que podemos* sentir un aterrado orgullo. Pisamos en el campo y brota un escritor. Caminamos por cualquier calle de cualquier ciudad y podemos chocar con un novelista —y eso cuando no somos nosotros mismos el motivo del choque—. El autobús, el «metro», el café, el bar, son recintos en donde se reflexionan, o incluso se redactan, bárbaras cantidades de páginas. Miramos un portal y un poco más adentro puede existir el ajetreo de una editora. Si los escritores españoles no tuviésemos que ganarnos la vida en ocupaciones generalmente ajenas o laterales a la literatura y pudiésemos entrar de lleno en nuestra soñada orgía de producción, nuestro consumo de papel daría una tremenda dentellada a los bosques noruegos. Es decir, hablar una hora sobre narrativa española, tratando de no omitir nombres, sería algo así como desfallecer persiguiendo al censo nacional. Soy ambicioso, pero no un atleta. Abandoné, pues, la incitación de ese procedimiento tan multitudinario, no sin temer que muchos de los nombres que no mencione aquí elogiarán mi decisión con un amable, sonriente, duradero rencor.

Medí después la posibilidad de mencionar siquiera el esplendoroso tejido de movimientos literarios, escuelas, grupos, revistas, premios, toda esa variedad de formas, empresas y ambiciones literarias que, al juntarse, configuran una parte importante del organismo cultural de estas últimas décadas. Ni siquiera esta manera de resumir resume suficientemente (en 1971 publiqué un librito sobre poesía española de posguerra y, aunque alcanzaba un centenar de páginas, me vi obligado a titularlo *Apunte).* Finalmente, comprendí que la manera de cumplir este compromiso en una sola hora, y sin omitir a la literatura, consistía en invitarles a ustedes a asomarnos a la aventura de una de sus constantes, para mí la más decisiva: la de su esfuerzo por abarcar la realidad y, juntamente, hacerse realidad. Pues, a mi juicio, de entre los propósitos programáticos o preconscientes en que nuestra novelística ha venido ocupándose desde hace muchos años, este de merecer el nombre de realismo ha sido el más sobresaliente.

Realismo es para muchos una mala palabra, un concepto cultural capcioso, una forma tendenciosa de estimativa literaria. Entiendo que, por el contrario, lo capcioso es eludir o anatemizar el realismo, y lo tendencioso es hablar de su supuesta pequeñez. Entre nosotros, y tras acabada la guerra civil, podríamos bautizar con el nombre de realismo nada más y nada menos que la búsqueda, dentro de la literatura, de

nuestra identidad desgarrada o perdida. Otra cosa es elogiar todo producto que se haya pretendido realista y que escasas veces ha pasado de ser un escuálido reportaje, en ocasiones maniqueo, sobre algún aspecto de la vida civil. Pero ni siquiera las aportaciones más pigmeas al volumen de obras consideradas como integrantes de la llamada escuela del realismo crítico son culpables de otro descuido que el de su propia pequeñez. El realismo, más que una escuela literaria —y, más específicamente, narrativa—, antes que un procedimiento técnico o programático, ha sido un afán moral, una desazón intelectual: la angustia por reagrupar una identidad nacional. «Nada enseña tanto como la realidad», ha escrito alguna vez Francisca Aguirre. Sobre todo, podríamos agregar, la realidad oculta. En ella se encuentra, esperanzada y solitaria, nuestra identidad y en ella la busca —y se busca— nuestra literatura.

Sabemos que este propósito ha estado desde su nacimiento, allá por los años sobrecogidos y desgarradores de la posguerra, sobrado de obstáculos, de amenazas, de factores paralizadores y exasperantes. «Estos factores [escribe Santos Sanz Villanueva] son el aislamiento político internacional en que se encuentra España; el exilio de los escritores de la generación madura; la existencia de una rígida censura, que impide la publicación de ciertas obras y crea además una conciencia de autocensura en los mismos escritores; una crítica deformada por causas externas y la difusión de una literatura extranjera escapista, en la que poco pueden aprender nuestros autores.»

Se comprende que, en aquellos años y en tal situación, la consolidación de una narrativa realista no pudo ser posible, no obstante ser una necesidad y una constante de nuestra cultura. A los narradores de la década del cuarenta ni siquiera les era fácil la lectura de las obras realistas de anteguerra (las novelas de César Arconada, Joaquín Arderíus, Joaquín Carranque de Ríos, el primer Ramón Sender, cierto Baroja) ni las obras de los primeros años de posguerra de los novelistas exiliados (*Campo cerrado* y *Campo de sangre* —1943 y 1945—, de Max Aub; *Crónica del alba* y *Epitalamio del prieto Trinidad* —1942—, de Sender, etc.), por no hablar de las novelas famosas sobre nuestra guerra civil escritas por autores extranjeros (Hemingway, Malraux, Bernanos). Los escaparates se encontraban, de una parte, ofendidos por una literatura extranjera escapista o muy moderadamente interesante y por reediciones de obras españolas de preguerra que el tiempo ha tenido la conmovedora misericordia de convertir en inquilinas del olvido; y, de otra parte, estaban abarrotados por una piara de novelas triunfalistas, escritas con prosa y talante

imperiales, en algunas de las cuales se pueden espigar valores parciales por entre la anemia de un insufrible maniqueísmo, y cuyos títulos voy a omitir porque tengo memoria pero no crueldad. Podría conjeturarse que estoy siendo demasiado terminante en estas líneas, empujando a la soledad muchas obras que sus autores compusieron con ilusión y esfuerzo, infamando a esas obras con el procedimiento de ni mencionarlas siquiera. En esto último, los años son tan infames como yo: pocos de aquellos libros merecen hoy la caridad de una reedición. Digamos que aquellas obras tuvieron su causa y su momento, tuvieron un esplendor unilateral y excluyente, una fortuna súbita y en seguida apagada, y que bajaron después por la escalera que conduce a la nada, con más o menos rapidez pero sin retrocesos. Y digamos que no soy el más indicado para efectuar una exhumación en cuya necesidad no creo y que sería, por lo demás, demasiado esforzada y tal vez imposible.

El principal obstáculo para la elaboración de una novelística realista, lo que supone, sobre todo en años de posguerra, siquiera una mínima dosis de actitud crítica, no fue, sin embargo, la invasión de novelas extranjeras inofensivas, inocuas o simplemente desprovistas de cualquier parentesco con la realidad española de aquel momento; y no fue tampoco la proliferación interior de aquella narrativa imperial —sino lo que hizo que una literatura imperial, agresivamente optimista, fuese simultáneamente excluyente. Es justo señalar que esa peculiaridad unilateral y amenazadora sobreviene siempre que tras una guerra hay un bando o país victorioso y otro bando o país derrotado. Siempre sucede que la cultura de un poder recién estrenado tras la zozobra de una guerra dispare anatemas y admoniciones contra los escritores no incondicionales, y que los escritores beneficiados (si es que supone algún beneficio verdadero el escribir sobre el silencio de otros), ofuscados por sus propios aplausos, colaboren de algún modo con la censura para evitar el acceso de las ideas adversarias al concierto de una cultura. Tras cualquier guerra y en cualquier lugar viene sucediendo así siempre, y ello es una prueba más de la imperfección y el inacabamiento de la especie que llamamos humana con poco talento bautista. En el caso concreto de la España de los años cuarenta, el entusiasmo segregacionista llegó incluso a efectuar una revisión bastante roñosa de la generación del 98. Una serie de artículos publicados en el semanario del SEU, en 1943, se llamaba con este nombre expeditivo: «El 98. Introducción al estudio hostil de una generación inútil». Con esa misma hostilidad, tres frailes franciscanos integrados a la revista *Verdad y Vida* denunciaban el peligro que para la literatura española suponía «la avaricia de pervivencia

que muestran los supérstites del 98» —como si todo lo que vive no tuviera avaricia de pervivencia—. También hostil e higiénico, Bartolomé Soler escribía en aquellas fechas que no amaba a la generación del 98 «porque fue llorona y quejicosa, porque se sintió humillada con nuestras derrotas, porque se embriagó mostrando los bordes de las heridas de España, porque entendió su amor español agitando al aire las vergüenzas de España». Los anotados constituyen sólo un mínimo porcentaje de ejemplos; los pescozones contra la generación del 98 (recordemos de buen humor los nombres más visibles: Machado, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Unamuno) fueron una orgía de la soberbia y de los malos modos. Recordemos que, sin embargo, algunos escritores salieron al paso de esa injusticia intelectual defendiendo al 98 en tiempos poco propicios para ello: Pedro Laín les dedicaría un libro entero; Gonzalo Torrente Ballester llegó a escribir: «Es necesario proclamar que la generación del 98, literariamente, es la más estimable que existió en España desde el siglo XVII.» Esto se publicaba en 1941.

En esa década, tan poco placentera, tan dispuesta a exigir de sus escritores que se afanasen en mostrar de la realidad unos rasgos optimistas y con pretensión de eternidad, las disidencias fueron escasas, pero no inexistentes. Aparecen obras realistas, casi siempre sumamente amargas, de Delibes, Zunzunegui, Elena Quiroga, José Suárez Carreño. Aparecen, sobre todo, las dos primeras novelas de Cela y Carmen Laforet. «Sigo creyendo —escribiría Cela— que la novela es el reflejo de la realidad, de la hermosa o sucia realidad.» Con esa estética escribirá muchos de sus libros, sin excluir su famosa novela *La familia de Pascual Duarte,* libro que la mayor parte de los críticos han considerado, con justicia, fundacional. Se publicó en 1942, no sin haber recibido de una editora de la época un vaticinio cuya clarividencia es discutible: «Debo serle sincera [le dijo, sinceramente, Fermina Bonilla]: de su libro no se venderían más allá de los diez o doce ejemplares, no nos engañemos.» Se engañó: se agotó la edición vertiginosamente. Y la palabra vértigo juega aquí un especial significado: vértigo debió de ser lo que sintieran los censores ante el éxito de ese libro sucinto y espantoso, claro y ensangrentado, ya que un año después tomaron el acuerdo de prohibir la segunda edición. En verdad, esta novela no era la más indicada para tranquilizar el ambiente de autoritaria vigilancia que en aquellos años servía de estrecho cauce a la narrativa española. Tuvo defensas valientes y agresiones desaforadas, fue elogiada con esplendor, discutida, prohibida, vuelta a rena-

cer, vuelta a amonestar. El semanario *Ecclesia,* órgano del catolicismo español, calificó en 1944 con un (3) a *La familia de Pascual Duarte,* lo cual mostraba a los españoles que ese infernal libro era *dañoso para la generalidad;* y tras la calificación insistía en que «no se debé leer; más que por inmoral, que lo es bastante, por repulsivamente realista. Se nota en la brutal crudeza con que se expresa todo, incluso lo deshonesto». Y más adelante el comentario eclesiástico hacía a *Pascual Duarte* la que era máxima acusación en aquellos años: «Contagiada de fatalismo ruso...». La observación pudo ser fatal para el autor, pues en este aspecto la época no se andaba con delicadezas. Pero ya que sabemos que la acusación no acabó, afortunadamente, con la capacidad de creación de Cela, advirtamos cómo en esa crítica están muy próximos el furor antisoviético y la cautela ante un libro «repulsivamente realista». La deducción es obvia: el realismo —sin hacer ahora matizaciones sobre el contenido diverso de ese gigantesco concepto— sólo podía caminar con pies de plomo, y, en consecuencia, los escritores de disposición realista merecieron que les tengamos hoy por fundadores de un lenguaje o al menos por reanudadores de una manera de estar en y de mirar al mundo. Digo reanudadores porque esta vocación sthendaliana (recordad la famosa definición: «La novela es un espejo que va por el camino») de algunos de nuestros narradores de posguera era, sin regatearles su inteligencia y su coraje, también un acto de fidelidad para con abundantes escritores anteriores a la guerra civil. El mismo Cela lo expresará así muchos años más tarde, cuando, rememorando las vicisitudes que sufrió su *Pascual Duarte* y la extraordinaria y constante acogida con que se premió, dirá que «no aportó ninguna novedad; lo único que hizo fue reanudar el hilo de la literatura, cortado por la guerra civil». Nosotros, que en este caso no estamos obligados a la modestia, debemos contradecir a Cela y asegurar que en el ambiente en que apareció, desapareció y reapareció, *La familia de Pascual Duarte* no sólo fue una novedad dentro de aquella literatura tan sobresaltada de admoniciones, recetas bélicas e incomunicación con el exterior, sino que fue además una novedad providencial. En otro contexto de lo providencial, la providencia, en forma de cura, hizo lo posible por retirarla de la circulación, hasta el momento con escaso éxito. Pero intentarlo, lo intentó: debemos reconocerlo honradamente.

Eran años espesos. Cuando nos disponemos a historiar la estética realista de nuestra literatura, no deberíamos nunca ignorar ni minimizar el clima de hostilidad en que veían la luz determinados libros más o menos realistas, más o menos artísticos, más o menos profundos. Hoy, por ejemplo, no se lee la primera novela de Carmen

Laforet, *Nada,* con la misma vehemencia con que fue leída a su aparición, en 1944. Sus personajes silenciosos, su lenguaje sencillo y dolorido, su tono existencialista, son virtudes que otros libros posteriores han afianzado y superado. Pero su aparición en aquellos tiempos difíciles fue, como la de *Pascual Duarte,* algo verdaderamente beneficioso para la lenta consolidación de una narrativa de la realidad no maniquea. También esta novela gozó de reediciones y de crítica favorable, y también sufrió manotazos con mayor o menor contenido de aquella acusación de moda. Selecciono una de las opiniones que motivó el prestigio de esa novela de Carmen Laforet; en el número 12 de *Bibliografía Hispánica* se escribía en 1945: «... su estética es la estética de lo feo, que hoy está de moda; rinde casi exclusivo culto a lo torvo, a lo hosco, a las complicaciones zoológicas de la vida humana; demuestra una sensibilidad refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores bellos y heroicos de la naturaleza (...). La ofensiva contra la cultura occidental hace actualmente parapeto de la literatura. Arrastra a muchos escritores con una consigna inconsciente y difusa de abatir toda la construcción conceptual y estética creada por la civilización cristiana. En la novela, sobre todo, triunfan los asiáticos. De ellos es Carmen Laforet». Que Carmen Laforet sea adscrita a la horrenda tribu de los asiáticos es simplemente un disparate, pero mencionar las cuestiones sexuales como «complicaciones zoológicas de la vida humana» es una prueba de mala educación. Estos despilfarros de la metáfora ahora nos causan risa, pero entonces podían producir reacciones menos relajadoras. El realismo, como se comprueba, era atacado prácticamente en todos sus frentes: político, sexual, estético. Vida nacional y literatura realista: lo he llamado historia de un amor difícil; ya vemos que lo es. Proliferaban las excomuniones, las amenazas o las simples protestas contra un elemento tan viejo en la literatura como la expresión de las dificultades civiles y personales, el malestar o la amargura. Ya en 1950 el cura Federico Sopeña publicaba en el diario *Arriba* un elogio a la alegría bien poco apacible: «Basta ya de novelas con monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas. Basta, porque una sola vez quizá fuera paréntesis de gracia, pero tantas, casi todas, es un pecado y una injuria. Ya no puedo más; me duele, como escritor español que nunca renunciará a ser hijo de la verdad y de la alegría, ese resumir nuestra generación con nombres sucesivos de las novelas del asco y de la amargura.» Párrafo en el que, a través de la santa cólera, la prostitución deja de ser una situación horrible con cargo al tejido injusto de la sociedad para ser meramente una monstruosidad y una perversión, párrafo en donde la

amargura parece violar a la alegría, a la verdad y a la literatura española, párrafo en donde el realismo inaugura el prestigio de ser pecado.

Ese pecado alcanzaría a ser tentacular pocos años después, cuando la producción dispersa de los primeros novelistas a los que podríamos llamar, siquiera provisional y parcialmente, francotiradores del realismo, deje paso a un vasto movimiento de producción de novelas a cuyo conjunto los estudiosos vienen denominando escuela del realismo social. La crítica, necesitada casi siempre de subdivisiones y acotaciones, más o menos convencionales, para efectuar el estudio de largas épocas de creación literaria, ha hablado de una primera etapa, abierta por una novela de Cela *(Pascual Duarte)* y cerrada por otra novela del mismo autor: *La colmena.* Después se acotará otra etapa: la comprendida entre la aparición de *La colmena* (1951) y la aparición de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos. Lo cierto es que, antes de *La colmena,* ya han aparecido, como hemos visto, algunos libros con una vocación realista. Ya cité más atrás a Delibes, ese novelista constante, riguroso y alerta, cuyo talento ha producido algunas de las novelas fundamentales en el proceso de apropiación de la realidad española por parte de nuestra literatura. Ya cité también a Zunzunegui, el más galdosiano de nuestros narradores realistas por entonces. Digamos que desde la mitad de la década de los cuarenta a la mitad de la de los cincuenta, fecha esta última en que empieza a consolidarse la producción de obras insertas en la denominación de realismo social o realismo crítico, ha ido creciendo el número de novelistas cultivadores de una estética de la realidad, con mayor o menor carga crítica, pero desde luego alejados de las constantes ideológicas y programáticas de aquella literatura imperial que inauguró los escaparates de posguerra. Además de los ya consignados, los libros de Aldecoa, Luis Romero, García Pavón, Fernández de la Reguera, etc., van componiendo una literatura no conformista, casi siempre sombría (o, como en el caso de algunos relatos de García Pavón, irónica) y siempre con alguna parcela de la realidad nacional como protagonista. Pero es cierto que uno de los orígenes más visibles y más contundentes de ese movimiento de narrativa crítico-social fue la novela *La colmena.* Otro libro fundacional sería *El Jarama,* publicado en 1956. Otro, la novela *Los bravos,* de Jesús Fernández Santos, aparecida en 1954. Y hasta es posible que en el origen de esa corriente realista convenga también situar *Las últimas horas* (1950), de Suárez Carreño. Con *La colmena,* prohibida en un principio en España y editada por entonces en Argentina, el protagonista queda diluido —y configurado—

por más de trescientos personajes; se narran fragmentos de vida cotidiana nacional y localizados en la ciudad de Madrid. Madrid es, pues, el protagonista de *La colmena*. Un Madrid del que no se ha escamoteado la sordidez y la desesperanza, la penuria y la picaresca propias de aquella sociedad desgarrada, y en donde se va agrupando con los sucesivos episodios una estética de la soledad, la pobreza y el abandono. Un procedimiento semejante siguió *La noria,* la novela de Luis Romero, premiada con el Nadal en 1951 (estrictamente contemporánea, como se ve, de *La colmena),* en donde el protagonista será la sociedad plural de Barcelona. Sobre *La noria* podría decirse lo mismo que dijera Gonzalo Sobejano sobre *La colmena:* «... la mayor virtud consistía en descubrir al fin la problemática del hombre español actual: su incertidumbre, su incomunicación, su desesperación». Esta debió de ser la causa por la que a Cela se le expulsara de la Asociación de la Prensa de Madrid y por la que su nombre fue prohibido durante un tiempo en la Prensa española. La censura, tan intempestiva y tan absurda, se produzca donde se produzca, no carece, sin embargo, de alguna aciaga inteligencia: al frenar el nombre de Cela, acaso no ignoraba que *La colmena* contribuiría a consolidar un inconformismo que habría de producir abundantes novelas contaminadas por el pecado de realismo. Gil Casado escribirá que «Cela es, sin duda, el escritor que más ha influido en la novela del realismo crítico, contribuyendo a que se formase en la generación posterior una preocupación estética y un enfoque objetivo de las situaciones con significado social». Discípulos, compañeros o simplemente coincidentes en el afán de reagrupar la identidad nacional mediante la redacción de fabulaciones nutridas en la realidad del país, y muchas veces con un talante político más visible que lo consentido en años anteriores, los nombres de narradores para quienes el verdadero protagonista de la vida es la realidad se irán haciendo numerosos. Van apareciendo los primeros libros de Juan y Luis Goytisolo, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Juan García Hortelano, Lauro Olmo, Daniel Sueiro, Ramón Nieto, Alfonso Grosso, Armando López Salinas, José María de Quinto, Carmen Martín Gayte, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Marsé, Francisco Candel..., acompañados de nuevos libros de Miguel Delibes, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa... Ahora es ya una corriente, y ya es incontenible. Por cierto que estos autores no carecerán de críticas por parte de la cultura oficial, conflictos con la Administración, sobresaltos y sofiones. Si tuviéramos que seleccionar una de estas reacciones dudosamente encantadoras, citaríamos algunas frases que a la hermosa novela *El Jarama* dedicó el periodista Rafael Manzano con motivo

de la concesión a este libro del premio de la Crítica; fue en el año 1957 y aparecieron en el diario barcelonés *Solidaridad Nacional;* Manzano, nada solidario de Sánchez Ferlosio ni de los críticos que le premiaron, les echó encima estas sesudas consideraciones: «... conviene señalar que el entendimiento de la novela como receptor y vehículo de vulgaridades y mediocridades entraña en sí un concepto que atenta contra el ser caballeresco de Occidente; amenaza a la sustancia de lo heroico, clara vena que ha regado los mejores instantes de Europa (...). ¿Es que estamos buscando en España premiar el 'antiquijote'? ¿Sustituir la lucha por el ideal e instalar la simple existencia sobre soportes mediocres? (...). No nos arriesgamos para esto —dejando en el empeño la juventud, la sangre y las entrañas— muchos españoles...», dice Manzano, haciendo, como se ve, crítica literaria con sus tripas y con la victoria de todas las tropas que ganaron la guerra casi dos décadas más atrás. Me pregunto qué pensaría el pobre Rafael Sánchez Ferlosio al enterarse de que con su novela había atentado contra Europa, el heroísmo y el ser caballeresco de Occidente. Sabemos, en cualquier caso, que este trueno no logró frenar la euforia crítico-narrativa de la época.

Pero esa euforia, más o menos colérica, más o menos cejijunta, que producía novelas sabiéndose ya parte de una cultura de la oposición, tomaba fuerzas no sólo de su propia necesidad de recuperar la identidad civil, sino también de otros hechos favorables a la estructuración de una narrativa de ese signo. La aparición y la consolidación de esta narrativa «coincide [como anota Sanz Villanueva] con la salida del aislamiento internacional, con una mayor libertad y flexibilidad en la censura, con el descubrimiento de la novela extranjera [en particular la italiana y la norteamericana], el distanciamiento algo mayor de la guerra, que hace que ésta pierda importancia como tema (lo que no quiere decir que hasta ayer mismo no se sigan escribiendo novelas con ese tema) y da paso en la conciencia del escritor a una progresiva problemática social». Agreguemos que coincide también con la aparición de los primeros conflictos laborales, con agudas crisis en la universalidad, con la emigración de muchos campesinos hacia las grandes ciudades, con la acelerada industrialización de Madrid, con el arribo masivo de emigrantes interiores a Barcelona y al país vasco y con el afianzamiento de la política internacional del régimen mediante su consolidación de relaciones con los países árabes e hispanoamericanos. Colaboran también en la consolidación del realismo crítico el apoyo editorial de Seix Barral y de Destino, en mayor medida la primera de estas editoras, ya que el premio Biblioteca Breve estaba

preferentemente destinado en su primera época a los cultivadores de esta literatura crítica y también porque José María Castellet y Juan Goytisolo, teóricos del realismo crítico o del objetivismo social, estaban estrechamente vinculados a Seix Barral.

Fueron años literarios llenos de afán crítico, llenos de certidumbres, años en los que la palabra «compromiso» no se despegaba de las conversaciones, los artículos, los ensayos, y en los que se produjeron grandes cantidades de literatura crítica que examinaba varias clases sociales. García Hortelano trabajará sobre la media burguesía y la seudointelectualidad acomodada; Ferres, sobre el chabolismo; Grosso, sobre las almadrabas y el mundo de los camioneros; López Pacheco, sobre una parte de la clase obrera; López Salinas, sobre los mineros; Marsé, sobre la clase estudiantil catalana; Luis Goytisolo, sobre la pequeña burguesía de Barcelona, etc. En muchos momentos, esta literatura llegaba al maniqueísmo, cuando no al aburrimiento. Fue históricamente necesaria y oportuna; fue, por lo general, y con algunas excepciones valiosas, estéticamente pobre y alicorta; fue moralmente honrada, pero también repetitiva y demasiado suficiente. Fueron años pontificales y arrogantes, que dejaron un saldo éticamente conveniente y estéticamente escaso. Rafael Conte, tal vez el más sereno y capaz de nuestros mejores críticos, ha dicho del realismo social que fue «el más grande fenómeno *frustrado* de nuestra narrativa de posguerra». Frustración no en tanto que actitud moral, sino en cuanto a sus resultados estéticos. En verdad, la prosa y las técnicas empleadas por los más programáticos y castelletianos de aquellos novelistas (pues hubo y hay escritores realistas francotiradores y no recogidos por el dictatorial afán teórico del Castellet de entonces) fueron descaradamente pobres y hasta, en ciertos casos, deliberadamente pobres. «Esquemas ideológicos tal vez demasiado rígidos e inamovibles [prosigue Conte], una escasa preparación intelectual y la fundamentación en criterios literarios ya superados provocaron este fracaso. Estos narradores reflejaban además una realidad que cambiaba a pasos agigantados, la misma realidad española que accedía a la sociedad de consumo. La generación 'realista' fracasó por muchas causas: la censura en primer lugar, el desvío del público, el retraso cultural y social, pero sobre todo porque había dejado de ser *realista* casi en el mismo momento en que comenzó a existir. Fue, sin embargo, el primer movimiento sistemático y dio respuestas que es preciso estudiar con atención y no menospreciar a la ligera». Opinión muy cercana a la de José Corrales Egea, el cual escribe que «en todo caso, y con independencia de los futuros derroteros que pueda tomar nuestra novela, podemos afirmar, al menos, que, alrededor de la primera

mitad de nuestro siglo, se produjo un resurgimiento impetuoso de nuestra vida literaria y que esta renovación (por no decir *resurrección)* hubo de efectuarse *contra viento y marea*, abriéndose paso el escritor en combate largo, tenaz, frente a circunstancias históricas, sociales e ideológicas poco propicias. Cada nuevo libro de un autor representaba un paso andado por el entonces difícil camino que conducía a la revelación de la realidad, de una realidad que estaba en gran parte por descubrir». Ha dicho Franz Kafka que es cierto que puede suceder todo, pero que sólo puede suceder lo que sucede. Y lo que sucedió con respecto al realismo social fue lo siguiente: primero, nació en forma dispersa y ocasional, como una necesidad de nuestra cultura en busca de su rostro civil; segundo, y por parte de los más ruidosos de sus practicantes, se hizo programático y simultáneamente asfixiado en lo que atañe a su respiración estética y formal; tercero, fue siendo desfasado por la indiferencia del público (cubierta ya una primera etapa de entusiasmo o de atención), por los cambios de la realidad nacional —que ya corría más aprisa que aquellas novelas o, en todo caso, las superaba en complejidad— y por el instinto comercial de sus editores —que empezaron a oler el fracaso económico de aquellos libros y fueron desviando sus programas de publicación y abandonando a sus antiguos autores—; cuarto, los mismos escritores realistas de este grupo se fatigaron del ejercicio de un realismo antes oportuno y más tarde insuficiente; y quinto, en los escaparates empezaron a aparecer novelas, de dentro y de fuera de España, que ponían ante el realismo social programático un espejo en el que éste reconocía sus insuficiencias.

En 1962 aparecieron los libros *Cinco variaciones*, de Antonio Martínez Menchén, y *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos; en 1963 se editan la novela de Caballero Bonald *Dos días de setiembre* y la primera novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. El libro de Caballero Bonald está compuesto con una astucia lingüística y una fuerza expresiva desusadas en los libros del realismo crítico. *Cinco variaciones* incorpora resueltamente técnicas narrativas que habían venido siendo consideradas con cautela o con escándalo por los componentes del grupo de Castellet. *La ciudad y los perros*, además de incidir en nuestra narrativa con su propia fuerza, más o menos renovadora, facilita la atención de los escritores españoles hacia las literaturas hispanoamericanas. *Tiempo de silencio*, con su extraordinario lenguaje, sus diversos planos formales y el definitivo talento de su autor, prueba que puede ser escrita una novela social desde la conciencia de un protagonista que, para mayor desconcierto, es pequeño-

burgués, y además sin rozar jamás el riesgo del aburrimiento ni el triunfalismo de la concepción justiciera de la escritura. Todos estos libros muestran cómo puede ser decididamente convincente el realismo, pero sobre todo cómo puede ser convincente la literatura. A partir de esas fechas, y con la inmediata aportación de las mejores novelas hispanoamericanas (Cortázar, García Márquez, Rulfo, Onetti, Fuentes, Carpentier, etc.), sobreviene un trauma que es casi un certificado de defunción de la novela social programática. Esta etapa está llena de revisiones, sorpresas, rechazos, extravío, amargura, pero también de enriquecimiento. Imposible demorarnos aquí en el comentario de tantas cuestiones como se suscitaron tras la lección de *Tiempo de silencio* y tras la múltiple lección de los novelistas hispanoamericanos más sobresalientes. Podemos decir que la narrativa española más crítica y pagada de sí misma queda desorientada en esa década. Sus autores callarán durante años y, en su mayor parte, reaparecerán más tarde habiendo compuesto otros libros más elaborados, más complejos. A veces habrá habido tensiones, lamentables en ocasiones, contra lo que algunos entienden como una invasión de hispanoamericanos. Se pronunciará la frase «latinoamericanos, *go home*». Grosso, en una conferencia (tomo la cita de un libro de Martínez Cachero), dirá que «Cortázar es un histrión y no me interesa nada. García Márquez es un *bluff*. Vargas Llosa es muy turbio y no ha descubierto nada. ¡Ya está bien de novela hispanoamericana!» Por aquellas fechas, el diario *Informaciones* invita a los partidarios y a los adversarios de la novela hispanoamericana a un diálogo en sus páginas literarias; el diálogo se convirtió inmediatamente en polémica, y la polémica no careció al final de cierto tono crispado que la acercaba al disparate. Rencores, reproches, mimetismo, reconsideraciones técnicas, abandonos, acusaciones; de todo hubo. Editores, autores, lectores, libreros, todos participaron en aquella ceremonia de la crispación. De ese caos, en el que ninguno de los bandos carecía de razones, quedó en claro que aquellas novelas, fundamentadas en lo que alguna vez se había llamado realismo justiciero, habían envejecido vertiginosamente, a manera de Dorian Gray, y que las opciones narrativas eran ahora más vastas, más complejas y hasta más lúdicas y creadoras. El realismo podía beneficiarse de elementos prácticamente inexistentes con anterioridad; por ejemplo, la imaginación, la fantasía. El saldo de ese trauma, de aquella invasión novelística, de esos años de desconcierto, reflexión y tensión, fue en definitiva favorable. Las próximas novelas de Goytisolo, de García Hortelano, de Ferres, de Marsé, de Ramón Nieto, serían más ricas en complejidad, más emocionantes, más relajadas y

más sabias. Fue, en suma, una década muy agitada en el oficio de las letras. En ella aparecieron, repito, varias novelas españolas que ya nacieron adscritas a la literatura del inmediato porvenir; en ella sucedió la hermosa inundación de los creadores hispanoamericanos; en ella se llevó a cabo la llamada *operación retorno* y se comenzaron a editar los libros de lo que Conte llamó, con cordial acierto, *la España peregrina* (Rosa Chacel, Esteban Salazar Chapela, Max Aub, Corpus Barga, Francisco Ayala, Arturo Barea, Ramón Sender, Segundo Serrano Poncela, Manuel Andújar, Mercé Rodoreda —autora de una de las mejores novelas existentes sobre el tema de nuestra guerra civil: *La plaza del Diamante*—); en esa década apareció ese *enfant terrible* de incontenible y maduro talento llamado Juan Benet, autor de unas novelas complejísimas y meticulosamente bien escritas, que configuran una poética no sólo del lenguaje, sino también del tono moral en cierta clase social de la posguerra española; en esa década se inició otra etapa narrativa más llena de aventuras formales, de atención al lenguaje —esa parte tan importante de la realidad que a veces el realismo ignora o desdeña—; en esa década salieron a la luz jóvenes novelistas que, aunque con una estética más compleja que la de sus mayores y a veces con convicciones notablemente distintas en cuanto a la función de la literatura, llegaban con el mismo afán, confesado o no, consciente o preconsciente, que impulsó a escribir a los mejores novelistas de generaciones anteriores: la búsqueda de su identidad, la búsqueda de la identidad del lenguaje, la búsqueda de la identidad de la sociedad (estoy pensando ante todo en José María Guelbenzu). Es una empresa que no tiene fin y que tal vez no deba tenerlo. Escribir es vivir, y vivir es abrir caminos mientras se abandonan caminos; levantar unos edificios mientras los otros envejecen, se agrietan y a veces se caen. La realidad es también el tiempo y el lenguaje, y la mejor literatura realista sabe que el tiempo y el lenguaje se modifican, y que la realidad también.

Y aquí es donde estamos ahora. Realidad española, moral intelectual, moral de lenguaje, respeto al talante cambiante y complicado de las cosas humanas. Salen nuevas novelas (algunas de ellas, novelas maestras, novelas compuestas por maestros del arte de narrar, como *La saga fuga*, de Torrente Ballester; como *Agata ojo de gato*, de Caballero Bonald), aparecen nuevas teorías, se originan nuevas polémicas, se consolidan nuevas reputaciones. La narrativa española respira, produce, combate, experimenta; está viva. Cada cual elige como puede sus compromisos, cada cual los cumple como puede, cada cual se acerca como puede a esa gran dama que nombré al principio: la reali-

dad. La realidad no tendrá queja de nosotros. Posiblemente no habrá habido época en la historia de la literatura española en que la realidad haya tenido tantos seres rondando su conmovedora fachada, aguardando a que se encienda la luz en su ventana y que ella abra la puerta y salga, como una múltiple y hermosísima novia, a abrazarnos a todos. Tarde más o menos en cumplirse este encuentro, el noviazgo es ya muy antiguo y muy hondo, y el abrazo será tan profundo y tan verdadero que nos hará saltar las lágrimas. Y nunca habremos sido tan felices llorando.

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID-3

MEMORIA DE M. C.

A Susana Sanjuán, una tarde de agosto.

«La palabra del alma es la memoria.»

Luis Rosales.

De cuantas cosas terrenas conozco, es el mar la que más me aproxima al infinito, la que más cerca reconozco de la libertad. Esto escribía hace diez años. Si hubiese de redactar de nuevo este juicio, si pudiese retroceder ese tiempo y volver a formularlo en su presencia, en este mismo lugar, como entonces, suprimiría la última afirmación. Puedo sostener únicamente —todavía— que efectivamente sea el mar, de cuantas cosas terrenas conozco, la que más cerca me haga sentir del infinito. Aunque la infinitud me espante. Pero nada más. M. C.

Doy las señas al taxista y aguardo tenso en el asiento trasero del vehículo a que se encienda la luz verde del semáforo, giremos lentamente la Rotonda y tomemos la carretera de la costa, apenas sin tránsito, iniciándose el paisaje de pitas y arena a medida que avanzamos. Al cabo de diez años, escribo con la lucidez desesperada de quien sabe que es ya el último reducto que le pertenece: el de la propia conciencia. En algún momento, durante el viaje, llegó a espantarme la posibilidad de un cambio, que el tiempo irrumpiese en el recuerdo y lo agitase hasta deformarlo, que era aniquilarlo también. Pero no ha sucedido nada. El tiempo vino del mar y voló sobre los arenales, sin detenerse en el camino. He sacado la mesita a la solana, abierto las contras, aventado la humedad y la penumbra de las habitaciones, como entonces. Fumo despacio, mirando al océano y me sé centinela del pasado como un navío que intuye la huella oculta de mares remotos que un día le pertenecieron. Mauricio Calzio: tú eres el corsario de tan extrañas latitudes, y es ésta una historia de amor en la que, desoladoramente, no has acertado a hallar nunca tu propio significado y de la que desconoces el final. De otro modo no hubieras regresado. Dentro están las cuartillas, la máquina de escribir, el reloj, una cocinilla de gas, un tratado de lógica, como doscientas holandesas mecanografiadas de un nuevo original, un diccionario de alemán —pienso ahora en los rescoldos de culpa que deben anidar en mí para haber regresado—, un juego de pipas, dos tinteros; ¿qué haces aquí, tan fatigado, tan viejo, Mauricio, queriendo rescatar el recuerdo, la cama,

la mecedora mirando al mar, el mar, siempre el mar desde la mecedora? Hace diez años la vi por primera vez en este mismo lugar. Anochecía. Ella se bañó desnuda (fue en la tercera noche cuando descubrí el lenguaje oculto de aquellos encuentros) y hablamos después hasta el amanecer. El aroma dulce del tabaco de pipa llenaba la solana y la noche. Y un aroma más dulce llenaba mi corazón (hace mil años, el barco al anochecer); ¿qué ha sido de tu historia desde entonces, Mauricio? Sí que importa, sí. De todo ello tú has sido espectador encadenado. Es el último eslabón hacia tu propio encuentro y es terrible haber llegado al final sin conocerse. Ya tu soledad es perfecta. Únicamente resta dejarla crecer como un cáncer; seamos rigurosos e implacables con nuestro dolor de hombres solos (...).

Cuando hace diez años, en este lugar, le hablé a Lucía de Salvatore juro que sentí vergüenza. Vergüenza y culpabilidad. Ello me aterró. He aquí las antiguas limitaciones, Albertine, ya lo sé. Pero ¿en qué medida somos culpables de nosotros mismos, dónde hallar la libertad que nos responsabilice? Aquí sigue el mar, después de tantas cosas como han sucedido, para confirmar mi desolación de hombre solo. El es el espejo de mi caducidad, Albertine, aunque ya sé que nada de esto te importa. Fumábamos los dos hacia la noche, yo en la mecedora, ella en la baranda del mirador, recostada en el muro de la casa y con las rodillas recogidas bajo la barbilla. La brisa del mar se llevaba el humo sobre las dunas, y por entonces comenzaba yo a ser consciente, después del baño nocturno, de aquel pánico desconocido bajo la piel. Sólo si conocéis este terror mío, que crecía cada noche con la visión del mar sobre la casa y el cuerpo de Lucía —tan dulce siempre, tan distanciada—, llegaréis a comprender el final de esta historia, si el final llega a producirse (para eso he regresado, al cabo de tanta búsqueda inútil). Hablábamos de Salvatore —yo sólo buscaba una pista, un gesto, no sé—, y ella ladeaba la cabeza en el muro para mirarme.

¿Cómo decirte, Albertine, que era hermosa? Hermosa como la luna o el mar, como el dolor de días antiguos; hermosa —quizá— como tú lo fuiste en aquella otra historia. Tampoco ha de importarte, me dirás, seguro. Ay, Albertine, qué desnuda te quedas. Y aquí comienza la historia de mi rebeldía y el recuerdo de días inencontrables que, sin embargo, contigo jamás experimenté. Quizá sea verdad que la proximidad del final me empuja al paroxismo. Debo aprovechar la lucidez de estas horas. Albertine me recuerda a Salvatore. Albertine fue tres, quizá cuatro años antes que Lucía. Lo de Salvatore fue hace casi veinte. Lucía arroja a la noche el humo del cigarrillo y me mira desde la baranda. Soy un hombre terriblemente viejo. He aquí mi dolor.

El mar comenzó a batir las paredes de mi reducto, y ella me dijo que se iba. Comprendí que Lucía no era más que el gesto desencadenante de una situación antigua (poco a poco comenzó a aterrorizarme la duda —la certeza— de que tal situación se repitiese), y pensé en Albertine, en otro tiempo: días antiguos, en los que la soledad pudo ser distinta. Era la noche tercera. El mar llamaba. Había una gran luna roja sobre el mundo.

Qué hacer, decidme, con nuestro dolor de hombres solos,
de «voyeurs» incurables,
leprosos del alma, poblados de tristeza.
Qué hacer de nuestra finitud mezquina, de nuestro viejo arcón, eternos filósofos de tantas palabras rotas;

dile Lucía, que no azote este silencio; que no azote la casa; que ahogue el viento del maridaje, el grito de las dunas, la noche y la mecedora; que se olvide de mí, tan vacío; que sea el vuestro un encuentro de alcoba, abrazo sin gritos, sin dientes, sin estos zarpazos que azotan mi fragilidad y acrecientan mi fracaso. Pídele silencio, Lucía; pídele silencio y distancia para que vuestro amor no me manche.

> Cuando la soledad la creemos perfecta (aun sabiendo que es un arma que nos protege y aniquila al mismo tiempo), la presencia de otro ser humano viene a usurpar dolorosamente una porción de nosotros mismos que hasta entonces nos pertenecía, y esa porción nos traiciona. ¿Qué hacer si su presencia todo lo ha trastrocado? ¿Cómo llamar a esta mutilación? No he podido resistir; era ya mucho tiempo. Perdonadme otra vez si mis preguntas han venido a inquietaros. Pensad, por el contrario, que a mí me obsesionan y persiguen desde hace mucho tiempo. M. C.

Ya nada me perteneció desde entonces y mis días fueron un precipitarse hacia aquellos encuentros nocturnos (Lucía y el mar) de que era espectador. Podríais pensar que Lucía no ha existido nunca. No os lo reprocharía porque realmente yo mismo la fui creando, noche a noche, frente al mar, que me acusaba, y mi soledad en la mecedora. Pero cómo explicar hechos que sucedieron después. La respuesta se escapa. Albertine; cómo puedes acusarme de ese modo. Hube de habituarme a dormir durante el día y hacer la vida de noche, por lo que la casa volvió a su antigua penumbra. Durante los primeros días intentaba escribir aprovechando los crepúsculos, pero lo que fatigosamente acertaba a redactar en las horas del amanecer lo destruía a la noche siguiente presa del más profundo desaliento. Qué podría deciros que no supieseis ya. El escritor llega a ser máquina que se obliga y repite. Abandoné las cuartillas y ya no fui más el que había sido. Mírame ahora si no, Albertine; no te vuelvas, mí-

rame y dime. Bajaba a la arena y me llenaba de mar, que era llenarme de gritos. Y supe que Lucía ya no me pertenecía (si es que alguna vez me había pertenecido, después de su creación). Animal ingrato: qué has hecho con ella, cómo has podido envilecerla tanto. Y decidí entonces renunciar a mis noches en la solana. Esta fue mi decisión. Mauricio Calzio, profesor en Parma, estás en manos de un alucinado. Y me encerré en la casa. Lucía se desnuda en la playa a quinientos metros exactos de la mecedora vacía. Vuelvo a Albertine: ¡eres un puerco mirón, Mauricio! Ah, Albertine, de qué modo podríamos hacernos libres, ¿no comprendes que es búsqueda lo que tú llamas locura? Me grita, me golpea, levanto los brazos para protegerme, pienso en Salvatore, profundamente en Salvatore, y caigo en el interior del armario entre corbatas y algo que se ha roto, ¡Albertine!, la veo desasirse y correr hacia el pasillo, una braga azul, un zapato, una media de nylon, recoge la ropa, como a zarpazos, ¿de qué huyes, Albertine?, ¡espera!, qué ridícula estás... Y de pronto era yo quien huía, desesperadamente, por calles infinitas que, a mi paso, se abrían como puertas. Qué dolor, Lucía. Avanza desnuda hacia la orilla —la baranda, el viento lejano, la mecedora—, viene el mar como un regazo que crece, se desata y crece, se renueva y crece para desatarse otra vez. El mar es un nudo que se destrenza. Quién te ha iniciado en esta locura, mujer. ¿Por qué este mar no llena mi soledad gigante, que viene también desde tan lejos? Pregúntale tú. Pregúntale. Descubro y me espanta mi senilidad, el olor dulzón de tantas derrotas. Descubro el viento y la sombra, la contraventana que el huracán bate violentamente ahora contra la pared de la casa, la mecedora derribada, ese vuelo de pájaros negros que pasan veloces sobre la tierra y aventan la raíz de mis silencios. Descubro —ahora— mi renuncia, la desnudez de Lucía que cubren las olas, Giraldino, Salvatore Giraldino en un barco argelino, el fragor del mar, Albertine, días que me pidieron a gritos abrir la puerta, salir a la calle, bajar de tres en tres, de cuatro en cuatro las escaleras si fuera necesario, para salir y gritar con ellos, aniquilar definitivamente aquel «voyeur» monstruoso que se quedó —sin embargo— al otro lado del cristal, tras los visillos, mientras en la calle nos mordían el alma los mastines de piedra y un vuelo de pájaros furtivos se desataba precipitadamente sobre los tejados de nuestras habitaciones de hombres tristes...

Descubro todo esto encerrado entre cuatro paredes, después de haber renunciado a ser espectador del encuentro entre Lucía y el mar. Pero qué debo reconocer si ya todo está perdido. El viento ha arrastrado la mecedora hasta el extremo de la solana. Me duelen las

manos, no siento las manos, Lucía, sube el dolor por las muñecas y el antebrazo hacia los hombros, me duele el alma terriblemente, Salvatore, me duele el alma...

—Debes soltar la barandilla, Mauricio. Eso es. Te harás daño. Suéltala ya.

—Gracias, hermano. Gracias, gracias, Salvatore, hermano.

(Y el barco al anochecer.) Viene Lucía y me hace señas desde la playa. Te odio, Lucía; jamás te hablaré de este tormento. Encerrado entre estas cuatro paredes, nada podréis contra mí. Deja que el mar grite en la solana, las dunas y la mecedora. Tu silencio es el camino oculto hacia lo infinito, Salvatore. Es la estela del barco. Qué me importa ese grito del mar al otro lado.

(Y el barco al anochecer.) Salvatore corre hacia la puerta del camarote. ¡Aguarda, no vayas así! La luz de la luna que deja filtrar el ojo de buey da sobre las ropas del muchacho e ilumina al pasar sus muslos desnudos, que tienen una blancura de molusco. Salto del lecho. Voy a la puerta. ¡Salvatore, aguarda, aguarda, amor mío! Grita fuera de sí. Debo detenerlo, callarlo, contener este torrente que se desata. ¡No grites, van a venir! Vendrán y te llevarán, desde sus túnicas blancas, más lejos todavía, a ti, que me has mostrado un punto de eternidad. Qué es este olor dulzón que ha llenado las paredes. Salvatore se debate, ¡aguarda!, se desata de mi abrazo, se desata de mis puños, apenas puedo contenerlo sobre la moqueta del camarote, Salvatore, Salvatore, dónde hallar los caminos de la libertad, cómo liberarte del cuerpo que te retiene, que tus cabellos sean infinitos como el océano, libres como la noche, infinitos hasta la eternidad tus ojos tristes. La luna muere un poco cada instante sobre el pecho vacío de Giraldino y mi espanto homicida. Al otro lado del cristal crecía el mar, también entonces, como ahora, Salvatore.

> ¿Qué engaño es este amor que nos usurpa y nos retiene? ¿Qué hacer de tanta desolación? Una vez cada cien, cada mil años surge un ser privilegiado que acierta a distinguir un punto de eternidad. Es sólo un instante, pero es como si el cerebro se agrietase y por entre las rendijas de la fisura se filtrase un rayo de luz entre tanta tiniebla. El hombre sucumbe a manos de la divinidad que habita en él. ¿Cómo resistirse al supremo acto de ser libres? M. C.

Este mar. Este viento. Esta conciencia mía cada noche amarrada a la barquilla de la solana

mientras el mar crece, se desata
y crece como un dios
que acunase la eternidad entre las dos orillas.

Arrojé por la borda del barco el cuerpo roto de Salvatore Giraldino y lloré toda la noche el desconsuelo de su marcha. Lloré bajo la luz diáfana del ojo de buey hasta que me inundé de lágrimas y sentí que era mi dolor como un mar que crecía dentro de mi corazón y se desbordaba. Me voy al mar, Albertine, a encontrar mi sitio. A vosotros, que intentáis retenerme encadenado: me voy al mar. Y allí estaba él, como un retazo de eternidad (no de libertad ya no), infinito siempre, incapaz de olvido. Fui feliz con mi dolor aquella noche como nunca lo he sido y nada más llegar a puerto tomé un pasaje de regreso a Roma. De esto hace casi treinta años, pero el recuerdo permanece inalterable.

Albertine me mira desde la puerta. ¿Otra vez huyendo, Mauricio? Dejo la maleta y me vuelvo. Albertine acaba de entrar. Otra vez huyendo, Mauricio. El cielo de Roma es azul y muy alto. No es pregunta; ni siquiera un desafío, que sería aguardar una decisión que no voy a tomar. Es ya una acusación, o una denuncia, eso es, como si otro Mauricio, repentinamente alertado pudiese evitar la desbandada.

—Me voy al mar, Albertine, a encontrar un sitio.

Escucha: me voy al mar. Lo he dejado todo, aunque tú nada quieras comprender, aunque nunca hayas comprendido nada —y quizá por eso— sino mi cuerpo que te posee o te rechaza, te acaricia o golpea, sin reparar que nuestras horas juntos eran zarpazos dirigidos hacia mí mismo, que estaba buscando un mar (infinito y profundo) y acaso acabo de encontrarlo, no lo sé. Pero nada de eso le dije. Unicamente: debo terminar mi libro y aquí no puedo hacerlo, te ruego no hagas preguntas ni juicios estúpidos que nos conducirían a donde siempre. Sin embargo, Albertine habló de huida. «Tu huida es una enfermedad que se repite lastimosamente». Recogí las camisas, algunos libros, la maleta a medio hacer, es igual, de cualquier manera, importa únicamente partir esta misma tarde, ahora mismo... y quién no tiene miedo, Mauricio, quién no se esconde, pero te irás muriendo de asco lentamente, en el cascarón de tanta soledad como te echas encima, me dijo al final. Tomé un taxi y me vine pensando en sus premoniciones. Ahora permanezco agazapado en el interior de esta casa mientras —lo sé— Lucía se baña y el mar la posee por sus olas como un hombre podría poseerla por sus tactos y palabras. Pero debo resistir. Es la única opción que me queda.

Cabo Largo, 30 de agosto.

Todo esto sucedió hace diez años, pero de algún modo sigue sucediendo todavía. Por entonces comencé a notar los primeros desperfectos en la casa, que poco a poco fueron cada vez más impor-

tantes, y hube de emprender la reparación de algunos lugares. La fachada sur aparecía seriamente dañada por el huracán. El casero me amenazó con denunciar el atropello y se negó a dar crédito a mis explicaciones toda vez que, según él, nunca había sido aquella zona de temporal y menos en aquellos días. Cómo explicarle que era yo —y no la casa, mero reflejo— quien se desmoronaba. Por entonces había comprendido ya que no era Lucía a quien yo debía enfrentarme, sino al mar; el mismo que se llevó a Giraldino frente a la costa de Argelia hacía casi veinte años. El mismo que se llevaba a Lucía y la había levantado contra mí. Supe también, en ese momento, que no era el mar libre, como imaginaba, sino que dependía de mí como yo de él y era el nuestro el enfrentamiento de dos seres terriblemente solos (...).

Pero nada de esto podía contarle al casero, y mi decisión estaba tomada ya. Mientras hablábamos, el mar le daba en el rostro, y aunque yo permanecía de espaldas a la playa (de los días de encierro me habían salido grandes sombras bajo los párpados), podía ver en los ojos del hombre el reflejo de aquella amenaza sorda que crecería de nuevo aquella noche cuando Lucía acudiese a la orilla. Decididamente era imposible sospechar siquiera lo que realmente sucedía. Me dijo que debería abandonar la casa. Tenía tres días para hacerlo. El tejado, la cara sur y la solana estaban seriamente dañados. Desde el día anterior había trasladado mis cosas a la parte norte, porque el viento y el agua habían abierto las primeras grietas en los muros. Al amanecer salía a contabilizar los desperfectos. Durante aquellos tres días mi obsesión me llevó a batir la zona costera en todas direcciones por si conseguía descubrir el paradero de la muchacha durante el día. Y me sorprendí pensando cómo irremediablemente las criaturas se rebelan contra sus hacedores. ¿Qué somos sino criaturas en rebeldía? Encerrado en la casa velaba la noche consciente ya —y desesperado— de que aquél era mi último refugio, el último eslabón, pensé: han cogido a Albertine, pensé; los han cogido a todos. Debo terminar con mi silencio y hacer realidad en mí el acto más sublime y desesperado de los hombres, el único que los hace ser realmente lo que son: seres en rebeldía. Entonces decidí disputarle Lucía al mar. Pero había pasado demasiado tiempo.

Cabo Largo, 31 de agosto.

Hay una sola noche —como hay un solo día— en la vida de los hombres. Lo demás es reflejo, mera farsa de ese día y esa noche vividas. Diez años y una soledad infinita me costó averiguar que Giraldino y Lucía eran en realidad la misma noche, la única noche de mi ser rebelde (y de mi fracaso también). Qué remordimiento me ha

traído a este lugar después de tanto tiempo, qué rencor, qué desquite me sostiene. ¿Es ésta la libertad, Salvatore? Nada he descubierto, Albertine. Cuánto tiempo hace que no nos vemos. Nada sé de ti, antigua amada mía, y así cerramos esta curva que se persigue a sí misma.

Aguardé a Lucía, como otras veces, fumando en la mecedora y observando el mar (sintiéndome observado) como se estudia al adversario. Entonces la vi aparecer del lado izquierdo de los arenales. Arrojé el cigarrillo. Ardía la arena bajo mis pies descalzos. El mar respiraba a mi espalda como un púgil o el abismo. Debo decir que hube de golpearla, que nada fue por su voluntad. En mi cargo debe anotarse el agravante de no amarla —quizá el atenuante, no lo sé—, de odiarla tanto como al océano, Albertine, la noche, todos ellos, las cuartillas, la máquina de escribir, los muslos de Giraldino, chorros de luz escapando... La odiaba tanto como a mí mismo, que saltaba en la arena impidiéndole la huida. Hube de golpearla dos y hasta tres veces con el puño cerrado, pero no más de lo necesario, y el mar crecía a mi espalda como si alguien —también a él— le hubiese arañado el alma. La primera ola me alcanzó los tobillos. Arrastré el cuerpo algunos metros hacia las dunas. Pero ya el mar era una torre. Quise tirar de ella, pero la arena mermaba mis fuerzas y el viento volaba sobre nosotros acuchillándome en el arenal. Perdí pie, el mar se reconcentró en sí mismo, volteó una, dos, tres veces, volví a perder pie, y se lanzó sobre las dunas. Solté a Lucía y di un salto hacia adelante. La tomaron las ondas por la cintura, la voltearon dos, tres veces sobre la arena, hervía el agua bajo la luna, supe que la perdería, que me perdía a mí mismo, pensé en Salvatore, veinte años antes, blanco como la estela del barco, como los rostros que más tarde controlaron mi reposo, blanco como mi grito, mi afán por retenerla, Salvatore, Lucía, y entonces llegó un estruendo de vidrios rotos y maderas voladizas. El viento arrancó la casa de sus raíces, la partió en dos y se la llevó sobre las dunas deshaciendo las vigas, las paredes, la techumbre de madera, la baranda de piedra y la solana. Había una gran luna roja sobre el mundo aquella noche.

> *(Aquí concluyen las páginas, rotas y de escritura muy difícil, del manuscrito de Mauricio Calzio, antiguo profesor de Teología en la Universidad de Parma, tal y como llegaron a mi poder de manos de Pascale Vicetti, médico psiquiátrico de un sanatorio romano. Es evidente que son las páginas de un paranoico. Vicetti me las ofreció una noche como posibilidad literaria, pero me he limitado a componerlas en lo posible, respetando, siempre que pude, el desorden de los originales, pero de manera que puedan ser entendidos, lo que tampoco es seguro. El mar arrojó el cadáver de M. C.*

a la escollera, a unos quince kilómetros de Cabo Largo, lugar donde aparecen fechadas dos de las notas, catorce días después de la última fecha: el 14 de septiembre de 1959. El mar lo había desfigurado casi totalmente y hacía un mes que faltaba del sanatorio, sin que nadie supiese de su paradero.

Alrededor de 1930 un periódico francés se refirió en su día a la misteriosa desaparición en el mar de un joven estudiante argelino de dieciséis años de edad, llamado Michel Gournet. La desaparición se atribuyó a un accidente fortuito. Sin embargo, la historia de M. C. habla de un final totalmente distinto en la figura de Salvatore Giraldino. No son pruebas concluyentes, desde luego, sino y hasta el momento simples conjeturas. Averiguaciones posteriores únicamente revelaron una Albertine muerta hace nueve años en un hotel de Marsella y viuda de un médico francés. Había vivido en Roma durante veinte años. Pero poco más sé.

En el momento de su muerte, M. C. tenía cincuenta y nueve años y había sido internado en un sanatorio de reposo próximo a Roma, habiéndose visto obligado a renunciar definitivamente a su trabajo como profesor, que, por otra parte, venía desatendiendo desde mucho tiempo atrás. Todo su capital se reducía a 15 francos. Pero no fue un suicidio. Y ésta podría ser otra historia distinta.)

VICTOR FERNANDEZ FREIJANES

Radio Popular
García Barbón, 9
VIGO

POEMAS

LAS INEVITABLES HISTORIAS DE AMOR

Entre los cristalizados y los frescos
una cuña que se abrirá paso, una dumdum donde estallarán sin piedad
los todavía no pronunciados adioses
tiempo, el apenas suficiente para entablar un paréntesis
—torrentosa piedra libre a la imaginación del adversario—,
porque: ¿quién es el extranjero que dormita a nuestro lado?,
¿en qué idioma desfila su trágica imaginería que nos arroja,
traducidos con torpeza y ardiente voluntad,
esos huesos carnosos de otras muertes, tierras, protagonistas y [pesares?

la noche está crecida de abandono
los hongos de sus manos vierten cofres y más cofres de vientos
y más vientos

no hay remitente ni destinatario
para los presentes olvidados en la alcoba de la novia
tampoco en las postales o mensajes de amor
que prefirieron la compañía de algún secreto laberinto:
libros, bolsillos, estantes,
desvanes lacrados añejos de pudor y melancolía
trofeos de caza, de luto o de miseria
suertes inofensivas en la tienda de suvenirs
pero aquí no hay coleccionistas
y los caracoles desgarran la vigilia con baladas, arduas historias,
encajes de otras playas, otras voces, otras guerras
—el chasquido de su lengua, señora, si me perdona la infidencia, me recuerda a una dama de Helsinki con quien tuve el placer de compartir el lecho, un amanecer casi tan turbio como el nuestro, un enero del 42.

—su boina francesa, mister, y disculpe la analogía, es casi idéntica a la que olvidara en Piccadilly a la hora de adiós, beaujolais, disputas y langosta, un artista ruso con su misma estrafalaria arrogancia y pronunciación.

y sin otra alternativa, antes de sucumbir a la tentación del homicidio
anclamos las uñas en esa espalda forastera, espejo de común deses-
[peración

con los muertos dormimos a pierna suelta
y hablamos de más
carece de importancia que nos lleven consigo
que traicionen o no

así, resistimos encallecidos de urbanidad y secretísima tristeza
las peregrinas tentaciones del amor
huyendo con el eco fragante del último gemido aún tibio,
desafiante y orgulloso,
que nos perseguirá con su estela de animales míticos
hasta sumergirse por fin
en el temporario olvido de una digna sepultura

(los errantes nos arrogamos cierta impunidad de lengua y de caricia
que lía con más fuerza nuestra casa a la conspiración de los fan-
[tasmas)

a la hora incierta de todo cuanto no hemos sido, somos ni seremos
aquello que se fue a pique, podrido, devorado por tanto debiera ser
y tanta culpa
clarea bruma sobre el sudor y la náusea dulzona de monólogos,
pelos, huesos,
que tierna, definitivamente,
nunca más

es tiempo de ducharse o no ducharse juntos
de fijar un encuentro presuroso en las antípodas
un fin de semana en Australia, Madagascar, Siena o Guatemala
temiendo que nuestro poderoso delirio corporice las palabras
que no entren en los códigos de sentido, espacio y fe

es hora, mister, que guarde el chasquido de mi lengua en el avión
y yo lo salude con esta boina tan francesa, viera usté.

TIEMPO TORMENTOSO

Cuando se está más solo que Daniel en el foso de los leones,
se necesita apenas la aparición fugaz de un desconocido
y el azar formaliza una boda espectral:
el riesgo es siempre la esperanza.

Pero no hay fragmento de amor
sin una secuela de heridas, malentendidos y sobresaltos.
Y el viajero que devana en sus manos
un rosario de ciudades y nombres como armas letales,
aunque rece:
«La zozobra de cada día, Señor, dánosla hoy»,
sabe, a su pesar, que el temporal ignora la piedad,
destruye los cimientos de la caricia,
y que tal vez, sólo algún remoto habitante marino
será sensible a la certera devastación de la alegría.

Un aparecido tras el ojo de buey
en una noche en que el alcohol sació tus ojos hasta la náusea de [nacer:
siempre, casa, lecho,
más que palabras son una granada ciega
que estalla sin compasión sobre tus azorados amores.

La batalla recomienza; de antemano rindes las armas
(esas que fueron veladas en horas de infortunio
a la usanza de quijotes o de locos)
y la frágil estrategia de las bodas nocturnas
puebla tu historia de minúsculos, pero no por eso menos luctuosos [misterios;
tal vez un caramelo guardado en el puño desde la infancia
hasta que lo dulce es amargo, el damasco andrajos,
y el faisán real, un hueso que no te atreverías a distinguir
de una gallina vieja roída por los gusanos de todo lo vivo.

El eco te repite:
«Porque entregaste todas las llaves
de nada te servirán la pata de conejo, la herradura
ni los símbolos protectores;
no hay torcazas, olivos, madréporas ni yerbabuena
para aplacar el apasionado naufragio que es tu vida.»

TO BE OR

Reverdecer, agostarse;
that's the question, príncipe de Dinamarca.

Decime por acaso, si después de tanta bruma
encontraste la capital de la esperanza.
Loco de tanta soledad, de tanto perorar en el vacío,
¿dónde pusiste en remojo tus gusanos?
Así les indago la receta para sobrevivir en los baluartes de la peste,
la sarna del dolor
(esas hierbas malignas que degüellan nuestro sueño y también el
[amanecer,
esos telones que se corren para dejar paso al enigma del horror).

Tengo helado el espinazo, príncipe de Dinamarca,
tan fatigada estoy de aventar lejanías
y exhibir por único capital un muestrario de duelos y traiciones.

No hay más chances. Los tahúres tienen repletos sus arcones,
bancos y tesoros,
giran en descubierto letras de cambio a cualquier ciudad
o ínfimo villorrio
porque en todos los sitios fuimos heridos por el rayo
y ellos cobraron hartos beneficios gracias a esta ineptitud,
a la fragilidad de nuestras estrategias defensivas,
a esta exótica necesidad de amar (y no conformes con tanto desatino,
también la urgencia de ser correspondidos).

La verdad, don Hamlet, hacen bien en colocarnos entre los furiosos,
los incorregibles de solemnidad.

LIBRO DE PENTEUS

te doy el último amuleto de inocencia, el que defendí de todas las invasiones, duro y fértil como el seno izquierdo de algunas diosas orientales; el amuleto que te guardara celosamente, alimentándolo en el osario de mi muerte; tiene la altura y la intensidad de tu deseo, tiene nombre de lecho de amor, fue templado a temperaturas más elevadas que el acero de la sabiduría y las separaciones; él levanta una a una las flores del silencio, y por si todo esto no te bastara, el libro de Penteus, el hombre de los dolores, dice que cuando tu

sufrimiento sea tal que no puedas siquiera articular esta oración, será suficiente con que siguiendo el ritual que seguramente conoces entonces repitas con fervor: mi-a-mor-quie-ro-ver-te, *que por supuesto no debes confundir con* por-fa-vor-no-me-a-ban-do-nes *porque sería fatal y nos perderíamos para siempre.*

AUTORA EN EL CAMPUS

Torpemente, uno busca la analogía de los rostros
—extranjera irremediable—
para asirse a algo que en forma lejana se asemeje a una raíz;
se recuerdan así las pruebas en el vaso rodeado por papel secante
[*humedecido*
donde por fin el poroto germinaba;
pero uno ya jamás volverá a poseer como estado civil el de estudiante
apenas, con un poco de suerte,
podría convertirse en entomólogo,
o, más femenina y victorianamente, en la damantigua
que atraviesa los parques (según puede observarse en la calcomanía)
con su largo, desorbitado vestido de plumas de faisán o de avestruz,
su cazamariposas
y una boquilla humeante entre los dedos
porque tal vez su encanto resida en extraer el mayor partido posible
de la extraña mezcla de sus debilidades:
tan absurda como su apariencia de personaje de Hawthorne, George
[*Sand,*
vampiresa de historieta
y testaruda aventurera del azar.

LUISA FUTORANSKY

Isaac Peral, 18
MADRID

LA FILOSOFIA POSITIVA EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

I. FILOSOFIA, CIENCIA, SOCIEDAD

Al recorrer el panorama filosófico español en el último cuarto del siglo XIX destaca, sin duda, como tendencia dominante y más expresiva de la nueva situación histórica inaugurada con la Restauración, la mentalidad positiva. Ahora bien, antes de analizar cómo tal mentalidad conforma el comportamiento político y moral o los derroteros de la reflexión filosófica conviene medir con precisión el alcance efectivo del positivismo en el contexto social y cultural del país.

La doctrina positiva desempeña en la sociedad europea emergente de la revolución burguesa el papel de un pensamiento afirmativo, organizador y racionalizador del nuevo orden social post-revolucionario, y a la par va presentando, a lo largo del siglo XIX, un creciente perfil de repliegue, característico de una clase social que, junto a la conservación racionalizada de lo recién constituido, trata de defenderlo ante los primeros síntomas de contradicción y conflicto engendrados por el Nuevo Régimen. Los primitivos términos del lema revolucionario francés *libertad* e *igualdad*, a medida que la dinámica del nuevo sistema patentice su irreconciliación, cederán abiertamente su sitio en las proclamas de principios a los de *orden* y *progreso*, que el positivismo se encargará de presentar fundamentados en las aportaciones científicas coetáneas. La idea de progreso se asimila ahora a la de *evolución*, de clara ascendencia naturalista, y la defensa del orden social se suele arropar con ideologías políticas y sociales de signo organicista.

Por otra parte, la filosofía positiva requiere para su correcta elaboración una buena base científica, que viene proporcionada en esta época por el gran desarrollo de la ciencia biológica. Ahí radica precisamente una de sus notas más fecundas para el planteamiento de la actividad filosófica: su estrecho contacto con el caminar de la ciencia natural.

Sin embargo, el desfase histórico español con la trayectoria de la modernidad en Europa va a trastocar considerablemente el anterior

significado del positivismo. En primer lugar, la frustración decimonónica de la revolución burguesa española tiene su consecuente manifestación en el terreno ideológico: la presencia intelectual del sector tradicionalista es tan vigorosa que llega a hipotecar la problemática y estructura del pensamiento liberal, que apenas se atreve a salir de un tono armónico y ecléctico en evidente correspondencia con el pactismo a nivel político. En medio de un telón de fondo semifeudal, como el español, el pensamiento sociológico positivo carecerá ya de entrada, desde un punto de vista genético, de una adecuada base social; a lo más que podrá aspirar será a fundamentar los proyectos reformistas de los sectores liberales progresivos, de escasa realización práctica, y en muchas ocasiones revestirá un cierto acento crítico respecto a las hechuras más anacrónicas y osificadas de la sociedad española.

En segundo lugar, la creación de una filosofía positiva original encontrará en nuestro ámbito cultural semejantes dificultades básicas: el estado del desarrollo científico experimental del país era más bien desolador. Basta para describirlo lo que nos cuenta Rodríguez Carracido al tomar posesión, en 1899, de la cátedra de Química Orgánica de la Universidad de Madrid: «Sólo disponía de la silla para la exposición oral de las pláticas de Química Biológica, careciendo de todo elemento de trabajo no sólo para la labor práctica de los alumnos, sino también para la comprobación del fenómeno más sencillo indicado en el curso de las explicaciones» (1). Y esto ocurría en esas alturas cronológicas del siglo y en una de las disciplinas fundamentales del moderno despegue de la ciencia natural y en una cátedra de la Universidad central. El contrapunto de esta desatención social al cultivo de la ciencia positiva viene exclusivamente marcado por la silueta aislada de unas cuantas figuras honrosas o de algunas instituciones de vida precaria que, en medio de la indiferencia ambiente, intentan estar al día en el avance científico.

Los pilares europeos de sustentación de la mentalidad positiva no gozan, en suma, en España de muy buena salud: el nuevo orden social se da sólo a medias, en continuo conflicto civil con el viejo orden, y el moderno desarrollo científico-natural, con la consiguiente revolución tecnológica productiva, sobrelleva una vida harto menesterosa. De ahí, por tanto, que ante estas limitaciones radicales de creación original autóctona la tarea cultural progresiva se vea reducida primordialmente a la importación del pensamiento extranjero de turno por parte de las minorías ilustradas, y a acomodarlo lo mejor posible a

---

(1) J. Rodríguez Carracido: *Estudios histórico-críticos de la Ciencia española*, Madrid, 1917, 2.ª ed., p. 401.

las exigencias de la realidad social. Esto será en definitiva lo que hagan, desde mediados del siglo pasado, los krausistas con las doctrinas del racionalismo armónico, de cara a un país dividido y desorganizado como el nuestro, y lo que luego harán los positivistas dentro del ambiente pragmático y posibilista de la Restauración. Resultaba difícil, y tal vez desajustado, plantearse de otro modo el quehacer intelectual progresivo entre tantos desarreglos estructurales; e incluso en esta labor importadora y traductora aún agobiaba a la conciencia liberal el afán de recuperar plazos y ritmos de tiempo perdido: los catálogos editoriales de 1868 han de simultanear, junto a las novísimas publicaciones de las obras de Büchner o Darwin, las de Descartes, Spinoza o Kant, por vez primera en castellano. El pensamiento español decimonónico, en todos los sectores, no puede librarse así de un denominador común, tal vez el único: su carácter importado.

II. UN PUNTO DE INFLEXION EN EL PENSAMIENTO ESPAÑOL DECIMONONICO

La llegada de la Restauración va a comportar un significativo «punto de inflexión» en la trayectoria del pensamiento español decimonónico: se trata del paso en España de la mentalidad idealista y utopista a la mentalidad positiva. Es ante todo un cambio de rumbo ideológico solicitado por la nueva actitud histórica de la burguesía española tras el naufragio del sexenio revolucionario. Si bien las ideas positivistas habían penetrado y constituido motivo de polémica en años anteriores, la principal novedad que se registra en torno a 1875 consiste en la generalizada vigencia social de una nueva actitud intelectual que sintonizaba mejor con las presentes opciones políticas burguesas.

Un conjunto de hechos culturales revelan en esa fecha dicho tránsito ideológico. José del Perojo, doctor en Filosofía por la Universidad de Heidelberg y cubano de nacimiento, publica en 1875 sus *Ensayos sobre el movimento intelectual en Alemania*, libro dedicado al «ilustre doctor Kuno Fischer» —uno de los principales promotores del neokantismo en Alemania— e integrado por una serie de artículos, publicados ya anteriormente en la *Revista Europea*, que pretenden introducir al lector español en las últimas novedades intelectuales germanas, especialmente el renacimiento crítico neokantiano y el movimiento naturalista positivo. En diciembre de ese mismo año aparece la *Revista Contemporánea*, plataforma expresiva de las nuevas ideas criticistas y positivistas, con Perojo como director y fundador y Manuel de la Revilla y Rafael Montoro como jefes de redacción.

Los *Anales de Ciencias Médicas,* que comienzan a publicarse en enero de 1876, recogen a su vez las corrientes positivas en el campo biológico, ofreciéndonos al mismo tiempo un claro testimonio de la decisiva influencia que en la introducción del positivismo en España tendrá el estamento médico. Aunque sólo sea a título de breve muestra, conviene recordar la labor que en la traducción y divulgación del naturalismo germánico —sobre todo Büchner y Haeckel— desarrollan Gaspar Sentiñón en Barcelona, Peregrín Casanova en Valencia y Rafael Ariza en Sevilla, o la difusión del spencerismo por parte de médicos como Simarro, Ustáriz, Cortezo, Camó, etc., tanto en la citada revista como en el Ateneo de Madrid.

En esta institución, los debates del curso 1875-76 giran en torno a la problemática positivista. La Sección de Ciencias Morales y Políticas discute el tema: «¿El actual movimiento de las ciencias naturales y filosóficas, en sentido positivista, constituye un grave peligro para los grandes principios morales, sociales y religiosos en que descansa la civilización?», y la de Ciencias Naturales este otro: «¿Puede y debe considerarse la vida de los seres organizados como transformación de la fuerza universal?». Las polémicas surgidas acerca de tales cuestiones, formuladas de manera precavida y defensiva, tienen un gran interés para detectar el viraje filosófico producido en diversos sectores del pensamiento liberal. Detrás de las habituales peripecias verbales de las discusiones subyace generalmente una cuestión cardinal: la postura metafísica o antimetafísica de los polemistas, cualificadora de estadios filosóficos distintos y sucesivos, que desde primera hora los alineó en dos bloques antagónicos: en uno se agrupaban concepciones metafísicas de muy variada alcurnia, desde los católicos —Perier, Carballeda— y los eclécticos —Moreno Nieto— hasta los hegelianos —Montoro— y los krausistas —Azcárate, González Serrano—; en el otro figuran los partidarios del criticismo neokantiano —Perojo, Revilla— y positivistas spencerianos —Tubino, Simarro, Cortezo, Ustáriz.

Los debates del Ateneo van a conceder a estos jóvenes grupos del liberalismo español una excelente ocasión pública para hacer balance y crítica del pasado filosófico idealista, que había inspirado el reciente comportamiento revolucionario, y para proponer de cara al nuevo contexto político otros caminos de andadura intelectual más apropiados. Perojo tacha al jacobinismo liberal de «no conocer las fuerzas de la vida real y las condiciones históricas en que se encuentra» (2) y Revilla censura esencialmente al krausismo «cierto cándido optimis-

(2) José de Perojo: *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania,* Madrid, Imprenta Medina y Navarro, s. f. (1875), p. 295.

mo, un completo desconocimiento de la vida práctica y un espíritu utopista llevado al extremo» (3); críticas que que si de un lado son muy significativas de un estilo crítico positivo, fundado en criterios científicos —como en este caso, en la necesidad de «adaptación al medio» social—, por otro están planteando la conveniencia de una línea realista y posibilista como informadora de la praxis política liberal.

En noviembre de 1876 aparece también en Barcelona la revista quincenal *El Porvenir*, dirigida por Isidoro Domenech y reveladora de la presencia de las tendencias positivas en el republicanismo catalán. La revista cuenta con una sección fija de «Crónica científica» y «bibliográfica», a cargo de P. Estasén y Pompeyo Genera, y con frecuentes colaboraciones de V. Almirall, Joaquín María Bartrina, etc., nombres todos ellos muy representativos del período positivista de la *Renaixença* catalana (4).

Asimismo, dos meses más tarde inicia P. Estasén en el Ateneo de Barcelona un ciclo de conferencias sobre *El positivismo o sistema de las ciencias experimentales*, que fueron suspendidas a la quinta por presiones ultramontanas, sostenedoras, según el conferenciante, de «la única idea que verdaderamente domina en España, la intolerancia» (5). El ciclo encontró, en cambio, un eco favorable en la citada revista *El Porvenir* (6) y en publicaciones periódicas, como el *Diario de Barcelona* (14-1-1877) y la *Gaceta de Barcelona* (13-1-1877). En su presentación informativa al público barcelonés de la doctrina positiva, Estasén declara incompatible el espíritu metafísico con la vida real en «nuestras ciudades industriales, en nuestros centros de comercio, en nuestros centros científicos, en que se revisa de arriba abajo el inventario general de los conocimientos humanos» —argumentación crítica de la metafísica idealista con sólida apoyatura socioeconómica, que no se puede desvincular del grado de desarrollo de las fuerzas productivas y de la civilización industrial en Cataluña, y que patentiza igualmente un marcado contraste con el carácter político de las argumentaciones esgrimidas en el Ateneo de Madrid, la capital administrativa del modo de producción feudal imperante en gran parte del país—; pero, al mismo tiempo, Estasén no deja de señalar las insuficiencias básicas que un arraigo creador del positivismo va a encontrar en el ámbito cultural español, sobre todo «la

---

(3) Manuel de la Revilla: «Revista crítica», en *Revista Contemporánea*, t. IV, Madrid, 1876, p. 380.

(4) A. Rovira y Virgili: *Els corrents ideològics de la Renaixença Catalana*, Barcelona, Ed. Barcino, s. f.; cfr. p. 46.

(5) P. Estasén y Cortada: *El positivismo o sistema de las ciencias experimentales*, Madrid, Ed. Bailly-Baillière, s. f. (1877); cfr. «Advertencia final».

(6) R. Santos: «Crónica científica», en *El Porvenir*, I, Barcelona, 1877, p. 196.

falta de vulgarización de las ciencias matemáticas y físico-naturales» y «la escasa práctica de los métodos de observación y experimentación» (7), con lo que el escritor barcelonés viene a plantear en sus justos términos la cuestión de las posibilidades socio-culturales de la mentalidad positiva en nuestro país.

En ambos círculos intelectuales, el madrileño y el catalán, predomina generalmente un evolucionismo agnóstico, de tipo spenceriano, a cuya contención gnoseológica llegan los primeros desde el criticismo neokantiano y los segundos desde la filosofía positiva de Comte, reducida a su escueta dimensión metodológica tras un proceso de depuración de la mayoría de sus cargas doctrinales por parte de un grupo de discípulos, en particular de E. Littré, con quien P. Gener mantendrá una estrecha amistad.

Otro núcleo intelectual relevante que acusa el impacto positivista será el radicado en la Universidad de Sevilla, destacando la actividad cultural de A. Machado y Núñez, profesor de Historia Natural, que ya en la década de los sesenta defendió ardorosamente las teorías transformistas y a cuya iniciativa se debe, junto al krausista Federico de Castro, la edición de la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias,* donde convivían las ideas racionalistas con las naturalistas, y la fundación de la Sociedad Antropológica sevillana en 1871. Durante los primeros años de la Restauración fue asimismo fecunda la colaboración de Castro con Sales y Ferré, directores de la *Biblioteca Científico-Literaria,* en cuyo catálogo editorial figuran obras de Spencer, Stuart Mill, C. Bernard, Ribot, etc. Por su parte, el Ateneo Hispalense, atento a las nuevas inquietudes intelectuales, inauguró el curso 1879-80 con una conferencia de don Javier Lasso de la Vega sobre *El origen de la vida orgánica.*

III. LA HORA DE LA POLITICA POSITIVA

En la esfera del pensamiento y conducta política y moral se respira la misma atmósfera positivista. La escala social de valores se acomoda pronto a las incitaciones del ambiente práctico y utilitario que acompaña la llegada de la Restauración. El afán de buenos negocios predomina ahora en todos los medios burgueses por encima de cualquier aventura política o empeño ideológico. «El billete de banco —dirá Méndez Bejarano (8)— reblandece el imperativo categórico de la conciencia.» Tal vez no se pueda apuntar con mayor expresividad

(7) P. Estasén, ob. cit., pp. XIX y 31.

(8) Méndez Bejarano: *Historia de la Filosofía en España hasta el siglo XIX,* Madrid, Imprenta Renacimiento, s. f., p. 412.

el desbancamiento de la moral idealista por el talante moral positivo, de factura pragmática y a menudo biologista, que tiende a interpretar la vida social y económica en términos naturalistas darwinianos. En rigor, debajo de este trueque de estimaciones valorativas es preciso situar el importante giro de las posiciones políticas burguesas tras el fracaso de la Septembrina, así como el clima de euforia económica y renacimiento de la confianza en el mundo financiero, que no en vano —dada su génesis sociopolítica— provoca el «orden» canovista y la finalización de la lucha civil en las provincias del Norte. He aquí cómo nos describe Galdós, en su último *Episodio nacional*, la fachada económica de la nueva situación: «No se habla de otra cosa que de capitales extranjeros que afluyen aquí buscando empleos y beneficios pingües, de grandiosas empresas industriales, de ferrocarriles más largos que la cuaresma y de otros cortos y ceñidos al interés particular. La alta Banca se mueve; el dinero se desentumece y corre a donde lo llaman el crédito y el trabajo» (9). Junto a este dinamismo económico, la sociedad burguesa implantaba también nuevos valores y nuevas actitudes morales.

Desde el punto de vista político liberal se va a registrar un importante fenómeno: amplias capas de la burguesía media, tras la frustración de la experiencia revolucionaria y ante la aparición del espectro de la Internacional —debatido ya en las Cortes de 1871—, abandonan el anterior jacobinismo y se inclinan ahora por una actitud pactista con el bloque social dominante, apuntalando así el edificio político de la Restauración. En el plano ideológico tal actitud aparece caracterizada por un pensamiento político posibilista y realista, que apela con frecuencia para justificarse formalmente a expresiones cientistas positivas. El Partido Constitucional engrosará sus filas con antiguos grupos liberales avanzados hasta formar el conglomerado del «Fusionismo», la pieza liberal en el turno de partidos. Los editoriales de *La Iberia* —periódico constitucionalista— coinciden con los de *La Epoca* —periódico conservador— en que hay que abrazar «principios sensatamente liberales» (10), queriendo expresar mediante este liberalismo comedido y prudente, sin aristas subversivas, arrepentido ya de sus pecados revolucionarios, el evidente repliegue político de los referidos sectores burgueses. En el discurso que Sagasta pronuncia en la reunión constitucionalista del Circo del Príncipe Alfonso, de Madrid (7-11-1875), se pueden contar muchas más veces la palabra «orden» que la de «libertad», sucediéndole en intensidad de frecuen-

---

(9) B. Pérez Galdós: «Cánovas», en *Episodios Nacionales*, ob. cit., t. III, Madrid, Editorial Aguilar, 1968, 9.ª ed., p. 1363.

(10) Cfr. *La Iberia*, 2-2-1876, y *La Epoca*, 1-1-1876.

cia un tercer término que parece configurar con los anteriores como el triángulo semántico del discurso: el «pacto político». Espíritu de pacto o de transacción «sin el cual es imposible... constituir ninguna fuerza social capaz de resistir el vigoroso empuje de todas las intransigencias» (11). El resto de las intervenciones en dicho acto se mueven dentro de la misma semántica política de repliegue, que, según explicitan los mismos oradores, es la que mejor se ajusta a las aspiraciones de las clases medias del país en aquellos momentos.

En el lenguaje político de estos años irrumpe profusamente un característico «vocabulario de situación»: los términos orden, realista, posible, práctico, pacto, evolución —el nuevo nombre del progreso—, etcétera, se repiten una y otra vez en las Cortes y en el periódico. De cara a las primeras elecciones a Cortes de la Restauración, en 1876, *La Epoca* afirma con insistencia que «el cuerpo electoral es positivista en su mayoría», a la par que enfatiza las expresiones «paz», «sosiego», «tranquilidad», como hermanas de «prosperidad», «activación económica», «confianza financiera», y opuestas a «radicalismo», «utopismo» y «demagogia» (12). Por su parte, *La Iberia* trata de presentar sus apreciaciones sobre la coyuntura política como «reales y positivas», apelando en las polémicas electorales a diversas categorías de la ciencia positiva, tales como la postulación de «hechos y demostraciones fundadas» y «pruebas concluyentes» (13).

El pensamiento político liberal acusa asimismo un significativo viraje de influjos teóricos exteriores: de la influencia francesa, predominante en el período revolucionario, se pasa a la anglosajona, ponderada como ejemplo de mesura y estabilidad políticas. El principio de «soberanía nacional» va a encontrar en este sentido su versión científica más acabada en la fórmula inglesa del *self-government*. El modelo británico de desarrollo político es, en fin, objeto de múltiples debates y comentarios en todo tipo de publicaciones y en las discusiones de la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid (14), en las que es preciso destacar, por su especial relieve en esta reconversión liberal, las intervenciones de un sector republicano reformista, encabezado por Gumersindo de Azcárate, que dedicó al tema su libro *El self-government y la monarquía doctrinaria* (Ma-

---

(11) Cfr. J. L. Albareda: «Revista política. Interior», en *Revista de España*, XLVI, Madrid, 1875, p. 125.

(12) *La Epoca*, 2-1-1876, 8-1-1876, 11-1-1876, 18-1-1876, 21-1-1876, 28-1-1876 y 3-2-1876 especialmente.

(13) *La Iberia*, 5-1-1876 y 8-1-1876.

(14) R. María de Labra: «El Ateneo de Madrid», en *Revista Contemporánea*, XV, Madrid, 1878, p. 348. Indica Labra que en 1877 se discutió en dicha sección el tema: «¿Debe la Gran Bretaña el carácter a la vez estable y progresivo de su actual civilización a la Constitución política?»

drid, 1877). Los mismos doctrinarios también quisieron ponerse al día con la incorporación de algunos elementos de la vida política anglosajona, tales como el bipartidismo.

Cánovas manejará igualmente la acepción más defensiva y conservadora del pensamiento social organicista, ya de por sí bastante ambivalente, para reforzar con ribetes cientistas su ideología del «orden» político. La buena salud del organismo social constituido requiere y justifica de este modo el empleo de una protección fuerte y decidida frente a cualquier conato subversivo. Se trataba, pues, de modernizar con ingredientes científico-positivos la creciente literatura desplegada en torno a la «defensa social» —de la que es un buen ejemplo, ya en su mismo título, la revista *La Defensa de la Sociedad,* fundada apenas un año después de los sucesos de la Comuna de París—, de notable pobreza intelectual en la mayoría de los casos, cuando no llena de juicios apocalípticos o simplemente moralistas. De todas formas, tal formulación organicista resultaba tanto más ideologizante y estridente en cuanto intentaba proyectarse sobre una realidad social enormemente fraccionada y desintegrada como la española.

En el campo democrático, paralela a la crítica de la filosofía política idealista y utopista precedente, hay que señalar la formación de una línea a tono con la situación, a la que Revilla define de «democracia gubernamental», posibilista y conservadora, «positiva en sus principios como en sus procedimientos» y nacida al calor de las lecciones de la Historia. Se presenta a la opinión pública como una democracia «muy curada de la afición a las aventuras, muy aleccionada por la experiencia y muy convencida de que ninguna organización política puede ser sólida si no se apoya en los elementos conservadores, si no atiende a las necesidades del momento histórico y del país en que se plantea» (15). Esta «inflexión democrática» será saludada con satisfacción en los círculos de pensamiento neokantiano y positivista, bien palpable en las páginas de comentario político de la *Revista Contemporánea.* Unida a esta tendencia democrática, es necesario asociar, por último, la aparición de una corriente de reformismo social positivo, atento a las aportaciones de las ciencias sociales, que protagonizará la actividad investigadora de la Comisión de Reformas Sociales primero, y luego, más tarde, la del Instituto, e inspirará los movimientos reformistas de signo institucionista o regeneracionista a fines del siglo XIX y principios del XX.

(15) M. de la Revilla: «Revista crítica», en *Revista Contemporánea,* XVIII, Madrid, 1878, página 120.

IV. EL «MONISMO CIENTIFICO» KRAUSISTA

El krausismo, a su vez, no será insensible a las mencionadas críticas de los jóvenes neokantianos ni al nuevo clima intelectual imperante. Si bien en esas fechas vive momentos de descomposición de su armazón doctrinal y sistemática, quedando fundamentalmente reducido a una actitud moral e intelectual amplia e indefinida; esto mismo, en cambio, va a facilitar el que determinados sectores —situados casi siempre en la izquierda de la escuela— sintonicen con las tendencias positivas. El hecho de esta «inflexión krausista» —que alcanza un acentuado eco en los planes de estudio y en la labor científica de la Institución Libre de Enseñanza— tendrá además una relevante proyección en la vida intelectual de la Restauración, especialmente entre 1875 y 1914. No se puede olvidar que los institucionistas son acreedores en este sentido de un papel decisivo tanto en la introducción en España de las ciencias humanas positivas —sobre todo la Psicología, la Antropología cultural y social, la Sociología, la Ciencia política— como en las traducciones castellanas del naturalismo germánico, al lado del cultivo de una pedagogía innovadora y del apadrinamiento ideológico de los movimientos de reformismo liberal positivo.

En el orden filosófico es necesario constatar la existencia de un grupo de pensadores, encabezados por el prestigio de vieja guardia de Nicolás Salmerón, y entre los que cabría citar a Santpere y Miquel, González Serrano, Ruiz Chamorro, Alejo García Moreno, etc., que vienen a representar el ala más radical de la positivación del krausismo —tal como en el terreno sociológico ocurrirá con Sales y Ferré—. El punto central de esta evolución filosófica lo definirá Santpere como el paso del «monismo idealista» krausista al «monismo científico», de raigambre naturalista. El puente de enlace entre la filosofía idealista y la positiva —en particular el evolucionismo—, tomadas aquí como totalidades conceptuales, aunque con pretensiones gnoseológicas muy distintas, se tiende sobre el supuesto común de la *idea monística*, enfoque que obliga a replantear en gran parte la trayectoria filosófica decimonónica. De este modo, las ideas básicas de los sistemas idealistas —como la unidad de lo real, la historicidad, etcétera— aparecen, de un lado, actuando a la manera de supuestos conceptuales de la investigación científica posterior, y por otro, persistentes en la concepción evolucionista de la realidad, surgida al amparo del gran despegue de la ciencia biológica en el siglo XIX. Y ahí estriba al mismo tiempo el trecho gnoseológico que media entre una y otra formulación de la idea monística: en el primer caso, idealista, se presenta involucrada en el nivel especulativo de la filo-

sofía sistemática clásica, mientras que en el segundo se encuentra vinculada a la órbita del conocimiento científico, bien bajo la forma de principio conceptual subyacente, bien como elemento integrante de la síntesis evolucionista, entendida como una concepción global de la realidad, pero apoyada en las aportaciones científicas del positivismo naturalista.

El planteamiento de esta cuestión dentro del pensamiento español discurre sobre las relaciones entre el krausismo y el evolucionismo positivista. Ya Robert Flint, profesor de la Universidad de Edimburgo, había señalado el parentesco de principios conceptuales entre Krause y Spencer en su obra *La Filosofía de la Historia en Alemania* (Madrid, La España Moderna, S. A.) citada numerosas veces en este contexto problemático. Asimismo, Santpere y Miquel, político y escritor barcelonés, amigo personal de Salmerón y director de la *Revista de Ciencias Históricas,* subraya en sendos *prólogos* a las versiones castellanas de *El universo social,* de Spencer (Barcelona, Barris y Compañía, 1883-84) y de la *Morfología general de los organismos,* de Haeckel (Barcelona, Blas Barrera y Compañía, 1887), tal relación filosófica y estima la concepción evolucionista como el consecuente desenvolvimiento positivo de las principales afirmaciones krausistas. En otra ocasión considera además este fenómeno intelectual de «punto trascendental para la cultura española» (16), sobre todo con vistas a aclarar la vigencia que el evolucionismo organicista tendrá en el pensamiento español tanto filosófico como político y social.

Por su parte, Salmerón va a aprovechar su destierro en París al comienzo de la Restauración para ponerse en contacto con las corrientes positivistas que circulaban por la capital francesa, particularmente con la moderna Psicofísica y Psicología fisiológica. Su evolución filosófica se manifiesta por vez primera en el *prólogo* que escribe al libro de Hermenegildo Giner de los Ríos *Filosofía y Arte* (Madrid, 1878). Declara aquí Salmerón que «no basta, hoy sobre todo, la especulación para el filósofo ni puede limitarse a sistematizar los datos de la conciencia; necesita conocer, a lo menos, los capitales resultados de la observación y experimentación en ciencias naturales...; indagar en la composición de la Psicofísica la unidad indivisa de la realidad; rectificar el añejo dualismo que ha hecho hostiles y recíprocamente deficientes la Física y la Metafísica; estudiar en la gradación de los seres del mundo la gradual evolución de lo inconsciente a la conciencia» (17). Y bastantes años más tarde corroborará esta actitud

(16) S. Santpere: *La emancipación del hombre,* Barcelona, Ed. Jaime Seix, 1883-87, 2.ª ed., t. I, p. XXXII.

(17) N. Salmerón. «Prólogo» a *Filosofía y arte,* de H. Giner, Madrid, Imp. Minuesa de los Ríos, 1878, p. XII.

filosófica en una conferencia pronunciada en el Círculo Literario de Almería (26-9-1902): «Han pasado dichosamente, y en realidad para no volver, aquellos tiempos en los cuales se departía la vida en el dualismo de la fuerza y de la materia, estimando ésta como inerte y atribuyendo a aquélla el principio de toda actividad y energía» (18). Nos encontramos, pues, conforme al testimonio de los renglones precedentes, ante un planteamiento de la reflexión filosófica en vecindad con la marcha de la ciencia positiva, junto a la afirmación concreta de una concepción de la realidad, definida por dos notas primordiales: el concepto monístico y el de dinamicidad evolutiva; concepción que, como es natural, se opone diametralmente a la visión dualista del mundo, de origen teológico, y que frente a los monismos especulativos anteriores, ya panteístas, ya idealistas, se orienta en una dirección científica.

Sin embargo, las oscilaciones e imprecisiones filosóficas de los partidarios de esta concepción monística comienzan a la hora de delimitar la posición gnoseológica del monismo, esto es, si hay que entenderlo al modo de un estricto sistema filosófico y, por tanto, además de enunciar el sentido unitario de lo real, ha de ocuparse de la determinación de la naturaleza esencial de dicha unidad en un plano autónomo y superior al conocimiento científico, o si, por el contrario, es preciso admitirlo solamente como un principio conceptual referido a la totalidad de la realidad y categorizador de esta visión general. No le resultaba, desde luego, nada fácil a Salmerón, tras su pasado racionalista, renunciar al primer enfoque del problema y no afrontar la caracterización del fundamento unitario de los fenómenos empíricos, de cuyo análisis trata el saber científico positivo, aunque con frecuencia, colocados ya en este planteamiento, se considere inviable, al estilo spenceriano, la accesibilidad gnoseológica al sustrato monístico. Por otra parte, estas ambigüedades darán pie a Federico de Castro, representante de la tendencia más ortodoxa del krausismo en la Restauración, para tachar al «monismo filosófico» del grupo disidente de «metafísica al revés» (19).

No se puede desvincular el pensamiento monístico de estos antiguos krausistas con la atención prestada al desarrollo de la Psicofísica y Psicología fisiológica, saberes positivos cuya génesis es deudora primeramente de la idea monística filosófica, y que luego van a posibilitar su fundamentación científica como principio general. En este sentido conviene anotar, aunque sólo sea a título de mera indicación,

---

(18) N. Salmerón: *Homenaje a la buena memoria de don Nicolás Salmerón y Alonso*, Madrid, Imp. de la *Gaceta Administrativa*, 1911, p. 132.

(19) F. de Castro: «El monismo filosófico, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XXI, Madrid, 1897, p. 177.

la existencia en España, desde los primeros tiempos de la Modernidad, de una línea antropológica y psicológica de carácter naturalista, en la que confluyen, desde diversos ángulos científicos y procedimientos metodológicos, una importante serie de nombres, desde Vives y Huarte de San Juan hasta los de Varela de Montes, Pedro Felipe Monlau, Mariano Cubí, Orfila, P. Mata, etc., a mediados del siglo XIX, y que en plena época positivista contará con figuras tales como Simarro, Esquerro, Vera, Giné y Partagás, Valentí y Vivó, etc.

La Psicología filosófica tradicional recibe también el impacto naturalista. Se tiene noticia de que Salmerón preparaba en esta dirección, durante su estancia en París, un proyecto de *Antropología psíquica* (20) que no llegó a ver la luz, pero de la que es muy probable sean fruto las referencias sobre el tema en los párrafos anteriormente citados. Ruiz Chamorro, catedrático de Psicología del Instituto de Noviciado, de Madrid, desenvuelve en su *Psicología o ciencia del alma* (Madrid, 1876) la doctrina krausista del yo en un sentido monista positivo. En semejante posición se encuentra González Serrano, catedrático de Psicología del Instituto madrileño de San Isidro y difusor de las nuevas tendencias psicológicas en obras tales como *La Psicología científica* (Madrid, 1880) y La *Psicología fisiológica* (Madrid, 1886). También en esta misma corriente psicológica es necesario situar la segunda edición de las *Lecciones sumarias de Psicología* (Madrid, 1877), de F. Giner; los trabajos de Besteiro en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza;* los *Apuntes de Psicología científica* (Madrid, 1922, 6.ª ed.), de Verdes Montenegro, o la *Psicología experimental* (Madrid, 1915), de Navarro Flores.

V. HACIA UNA FILOSOFIA CIENTIFICA

La presencia del positivismo en la España del último cuarto del siglo XIX introduce en el quehacer filosófico, lo primero de todo, un beneficioso cambio de orientación: la filosofía especulativa, de alcurnia idealista, empieza a ser desplazada por nuevos modos de encarar la actividad filosófica, en estrecho contacto con la problemática científica. No hace falta insistir en las insuficiencias que tal rumbo filosófico va a encontrar en el contexto cultural español: el desarrollo fecundo de la reflexión filosófica así enfocada sólo es posible con una sólida base de cultura científica, polarizada especialmente durante el positivismo en dos saberes característicos: la sociología y la ciencia natural, que a su vez se asientan, respectivamente, en una

(20) Méndez Bejarano, ob. cit., p. 471.

nueva sociedad y en un determinado nivel de necesidades tecnológicas y productivas, cosas todas, si no ausentes, de vida precaria y anémica en nuestro país.

Pero si las posibilidades de un vigoroso ejercicio de la filosofía estaban muy mermadas en dichas circunstancias, no es menos cierto que existe en núcleos cada vez más amplios una decidida voluntad de puesta al día filosófica y que es fácil observar la irrupción de un nuevo clima intelectual. Los catálogos de ciertas editoriales de la época (La España Moderna, Sempere, Biblioteca Sociológica Internacional, etc.) se inundan con las obras de Darwin, Büchner, Vogt, Moleschott, Haeckel, Spencer, etc. La difusión, por ejemplo, de la teoría de la evolución en España se remonta a fechas bastante tempranas. Basta recordar que en 1847 don Joaquín Ezquerra del Bayo traduce al castellano los *Elementos de geología,* de Lyell, o que, ya antes de 1868, don Antonio Machado y Núñez, en su cátedra de Historia Natural de la Universidad de Sevilla, y don Rafael García Alvarez, en la suya de igual materia del Instituto de Granada, profesan abiertamente las ideas transformistas.

Luego, gracias a la libertad de expresión del sexenio revolucionario —aún no bien valorado en sus frutos intelectuales—, el evolucionismo se propaga ampliamente y origina un intenso ambiente polémico con los representantes de la filosofía tradicional, principalmente de tipo escolástico. De una de estas polémicas tenemos noticia por la anécdota que nos cuenta Rodríguez Carracido acerca de la sonada conferencia que Augusto González de Linares, recién nombrado catedrático de Historia Natural, pronunció en 1872 en la Academia Escolar de Medicina de Santiago, provocando con su defensa abierta del transformismo un verdadero cisma en el auditorio, dividido en murmullos de protesta y fuertes aplausos, y una ruidosa efervescencia intelectual en el sosiego de la Universidad compostelana. «Con el mismo calor —comenta Carracido— con que se discutía la soberanía nacional o la separación de la Iglesia y el Estado en los círculos políticos, en los intelectuales se discutía... la mutabilidad de las especies y el origen simio del hombre, no siendo raro oír a grupos de estudiantes, en sus paseos por la Herradura, por la rúa del Villar o por el Preguntoiro, disputar acerca de la lucha por la existencia, de la selección natural y de la adaptación al medio, invocando los testimonios de Darwin y Haeckel» (21). Y no sólo en el mundo universitario eran motivo de actualidad las teorías evolucionistas, sino el mismo medio rural gallego parece que andaba revuelto con tales ideas, que tenían en los jóvenes médicos sus más activos propagadores, como aquel Máximo

(21) J. Rodríguez Carracido, ob. cit., p. 274.

Juncal que nos describe doña Emilia Pardo Bazán en *Los pazos de Ulloa,* que acudía continuamente a *El origen de las especies,* de Darwin, para justificar sus métodos curativos.

A los esfuerzos de introducción del evolucionismo en España hay que asociar parejamente nombres como los geólogos Del Prado, Vilanova y Salvador Calderón; el botánico Blas Lázaro; los profesores de Historia Natural Odón de Buen, González de Linares y José Monlau; el físico Serrano Fatigati y el bioquímico Laureano Calderón; los médicos Casanova Ciurana, Rafael Ariza, Gaspar Sentiñón, Medina Ramos, etc., así como la labor de Instituciones del tipo de la Sociedad Española de Historia Natural, fundada en 1871, que publica los *Anales Españoles de Historia Natural,* y de la Sociedad Antropológica Española, que data de 1865, y editora desde 1874 de la *Revista de Antropología.*

Partiendo de este innegable auge de la teoría evolucionista en el campo de la ciencia natural, surgirá igualmente toda una visión sintética de la realidad, basada en la generalización de dichos elementos científicos naturalistas. Ahora bien, su distinta adjetivación, ya sea agnóstica, a la manera spenceriana, ya sea reconocedora rotunda y explícitamente del principio materialista concerniente a la totalidad de lo real, al modo de Haeckel, constituye uno de los puntos de mayor interés para la historia social del pensamiento: la distancia que va de una a otra calificación marca justamente la frontera entre la actitud intelectual burguesa y la del movimiento obrero, particularmente anarquista. El pensamiento liberal estima, en efecto, la versión organicista y agnóstica del evolucionismo, formulada por Spencer como la más adecuada. Esto queda muy claro en los mencionados debates del curso 1875-76 en el Ateneo de Madrid, donde se suele instalar la concepción materialista en el mismo plano subversivo que la Internacional.

Dentro de la línea evolucionista de corte spenceriano, sobresalen algunas obras de relativa configuración original, tales como *La circulación de la materia y de la energía en el universo* (Jerez, 1890), de Manuel Crespo y Lema, inspector de ingenieros de la Armada, y *La idea racional de Spencer o reflexiones sobre la filosofía moral de Spencer* (Madrid, 1890), del escritor sevillano Rafael González Janer, trabajos ambos en los que se mezclan diversos atisbos conceptuales agudos con cierta vulnerabilidad desde el punto de vista científico-natural. Por lo que respecta al pensamiento sociológico, participan de similar enfoque evolucionista el *Tratado de Sociología* (Madrid, 1889-1897, 4 t.), de Manuel Sales y Ferré, y *La teoría básica* (Madrid, 1901, 2 t.), de Rafael Salillas, obras de considerable envergadura sintética.

La concepción evolucionista materialista encontró sus defensores más decididos en algunos médicos, como el doctor Gaspar Sentiñón,

que tradujo *Ciencia y Naturaleza* (Málaga, 1873), de Büchner, y revisó la traducción de la *Morfología general de los organismos*, de Haeckel, ya citada por Santpere y Miquel, o el doctor Peregrín Casanova, catedrático de Anatomía de la Universidad de Valencia y discípulo directo de Haeckel, cuyos *Estudios biológicos* (Valencia, 1877) son una clara exposición de las teorías haeckelianas, y en las publicaciones del movimiento obrero anarquista (*La Revista Blanca, Ciencia Social,* etc.)

Otro grupo de obras de índole materialista, publicadas durante la etapa de la revolución septembrina, entre las que se hallan *Materia, forma y fuerza* (Barcelona, 1868), del escritor Pedro Sala y Villaret; *La filosofía del sentido común* (Madrid, 1872), del ingeniero Melitón Martín, y el mismo *prólogo* a la quinta edición del *Tratado de Medicina y Cirugía legal* (Madrid, 1874), de Pedro Mata y Fontanet, habría que situarlas más bien en la zona de transición del materialismo enciclopedista al materialismo positivo, construido con los recursos procedentes de la ciencia natural.

Por su parte, la aportación epistemológica del criticismo neokantiano y de la metodología comtiana—estudiada por P. Gener en su libro *Inducciones. Ensayos de Filosofía y de crítica* (Barcelona, 1901)—contribuye de modo relevante a perfilar las nuevas directrices filosóficas tanto en la crítica de la metafísica como en la indicación de caminos gnoseológicamente seguros. Perojo confiere a la filosofía la tarea de «ir recogiendo y examinando los resultados de las ciencias y desarrollando el método científico y sus principios, que a su vez pueden influir de nuevo en las ciencias, después de haber sido fecundados por ella»; asimismo, en otra ocasión señala que «el objeto de la filosofía dejó de ser, como antes, una explicación de las cosas» para convertirse en «una explicación del conocimiento de las cosas», añadiendo que «los sistemas han existido en su tiempo oportuno, y ya no tienen misión en nuestros días (22). Frases todas ellas que muy bien pudieran terciar en los actuales debates sobre el sentido y objeto de la actividad filosófica.

DIEGO NUÑEZ RUIZ

General Mola, 287, 5.º
MADRID-16

(22) J. del Perojo, ob. cit., pp. 189, 170 y 203.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LOS ESTILOS POETICOS Y EL PROBLEMA DE LA MODERNIDAD EN LA LIRICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

El ambicioso título al que se acogen estas notas no hace otra cosa que señalar, y ello mínimamente, el amplio propósito fijado y desarrollado con pulcritud ejemplar por el hispanista suizo Gustav Siebenmann en su reciente y valioso libro *Los estilos poéticos en España desde 1900*, que, en versión española de Angel San Miguel, ha publicado la Editorial Gredos en 1973. Nuestros comentarios no serán, pues, sino una constatación afirmativa, que en algún momento se volverá diálogo, de esa tarea acometida por Siebenmann, la cual, por abarcar tan varios y complementarios objetivos, es ya de por sí un programa impresionante. Comenzaremos obligadamente por intentar resumir tales objetivos, para que de entrada pueda aquilatarse la vastedad de su empresa.

En su base se trata de algo hasta ahora no atendido con semejante minuciosidad por la crítica: el preciso esclarecimiento y la ordenación e interrelación de los estilos poéticos en la lírica española del siglo XX. Esos estilos aparecen agrupados, en principio, según su dialéctica temporal, con lo cual se arma una coherente historia de la poesía contemporánea, vista desde sus tres impulsos de mayores proyecciones y más nítida delimitación. El inicio de esos impulsos apunta hacia 1900 y se resuelve, dentro de la sistematización de Siebenmann, en la antinomia *modernismo-popularismo,* entendido este último como el único estilo supraindividual que puede, en los primeros años del siglo, oponerse a la *tendencia* modernista y que sustituye así a la etiqueta, inaplicable para la lírica (según el crítico, y con exactitud) de la *generación del 98*. El segundo emerge hacia 1920 e inicia su liquidación en los años treinta; corresponde a la definición y cohesión de la que generalmente aceptamos como *generación del 27,* y es el único estrictamente *moderno,* en el sentido que razonadamente se otorga aquí a

Anterior Inicio Siguiente

esta valoración. Los estilos más destacados de este período (después y a veces a la par de algunas «revoluciones efímeras»: creacionismo, *ultraísmo, humorismo y gongorismo) son el neopopularismo, la poesía* pura y el surrealismo, con el germen de *rehumanización* y *desmodernización* que parece ya propiciar este último. El tercero de dichos impulsos arranca de una fase primera de gestación (1935-1945) y se extiende hasta nuestros días; es, pues, muy amplio y, por su carácter simbiótico y matizadísimo, resulta irreductible a las más definidas concreciones con que las vicisitudes del estilo se plasmaron en el período de entreguerras; por lo cual queda estudiado, de una manera menos específica que los anteriores, bajo el rótulo general de «apartamiento y reintegro de la estética moderna». El *reintegro* a la modernidad, se entiende, es el esbozado en los últimos años por la más joven (diríase, con mayor justicia, la más reciente) poesía de la Península, y la validez de cuyos resultados es asaz prematuro someter a una concluyente estimación crítica.

Antes de lanzarse al análisis de las tres zonas generales descritas, no olvida Siebenmann (y ello lo consideramos digno de ser destacado muy positivamente) la consideración de ciertas modalidades anteriores, en verdad decimonónicas y aun consustanciales a la expresión poética y el temperamento españoles, como son la tradición oratoria y la tradición popular. A ellas les dedica los dos capítulos introductorios, expurgando previamente a estos conceptos de toda la carga peyorativa que a veces les va asociada, de modo especial *a la primera. Procede aquí Siebenmann con evidente buen tino,* pues es incontrovertible que aquéllas informan, repercuten y explican líneas poéticas contemporáneas muy visibles y con frecuencia mal apreciadas: el popularismo, presente en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y ya integrado en lo moderno a través del neopopularismo de García Lorca y Alberti; en tanto que la otra, o sea la oratoria, vuelve a aparecer desde un cierto retoricismo válido, que Siebenmann descubre en el mismo Aleixandre surrealista, hasta el empaque enfático innegable en mucha de la poesía de la posguerra. No hay que ponderar la efectividad de no aislar ciertas características de la expresividad contemporánea específicamente española, viéndola como algo desprendido de su pasado inmediato, sino decidiéndose a rastrear, por el contrario, sus líneas de continuidad con lo autóctono y tradicional. Y como ni lo popular ni aun lo oratorio son rechazados aquí en calidad de manifestaciones espúreas, pareciera como si hubiera hecho falta una pupila extranjera, la de Siebenmann, para que esa legítima continuidad quedase perfiladamente resaltada y explicada de un modo justo.

Continuemos el índice de las realizaciones cumplidas en este libro. No es la menor el documentar en sus líneas generales los fondos culturales (desde lo político hasta lo inmediatamente literario) que son imprescindibles para el total entendimiento del estadio poético respectivo. Bien es cierto que la lírica moderna, especialmente desde las agudas voliciones de los simbolistas, se ha esforzado por oponer frontalmente lo poético y lo literario: *el resto es literatura,* ya se sabe. Mas, aun a riesgo de traicionarse a sí misma, la poesía padece la servidumbre de devenir letra o palabra, y de acabar por inscribirse, quiera que no, en la historia de la literatura. Y ésta, la literatura, siquiera por crítica o repudio o negación (y aún más afiladamente por estos medios) no se escapa de su misión, en absoluto adyacente o dispensable, de reflejar la realidad cultural y social de donde emerge. Siebenmann introduce cada capítulo, dedicado a las sucesivas etapas que examina, con un apretado panorama del trasfondo cultural que da base a ese período; con lo cual el lector no corre el peligro de contemplar el acaecer poético como una aventura solipsista del espíritu, y por ello extrañamente desgajado de sus concretos fundamentos históricos o epocales.

Un eje rector, y aquí pasamos a señalar uno de los aportes capitales del libro, se ha impuesto el autor para articular su recorrido de las variedades estilísticas que va considerando: contrastar los resultados de cada período, y aun de cada estilo, con el criterio europeo y aceptado de *modernidad:* Siebenmann no sólo evita, sino rechaza el término *simbolismo,* lo cual nos parece muy aceptable, aunque sólo con vistas a su específico propósito. Para sustanciar dicho criterio, el de la modernidad, se vale como hipótesis de trabajo de las puntualizaciones de Hugo Friedrich en su conocido libro *La estructura de la lírica moderna.* Según ellas, la modernidad es equiparable a esta serie intercambiable de actitudes: disonancia, excentricidad, extremosidad (pp. 16-17); ineludibilidad de la complejidad técnica para que quede expresado el contenido temático y, por tanto, evidente superioridad de aquélla sobre éste (p. 259); «desorientación, incoherencia, desarmonía, poesía despoetizada, anormidad y absurdidad» (p. 355).

Como se podrá fácilmente advertir, la crestomatía anterior de aproximaciones hacia una definición posible de la modernidad por parte de Siebenmann (y es harto reducida: podríamos entresacar muchas otras de sus mismas páginas) se localizan en sitios muy alejados dentro del libro. Ello prueba la didáctica y loable voluntad de que, en la lectura, no perdamos de vista nunca ese concepto básico de la modernidad, que actúa, lo acabamos de indicar, como eje y base para este acercamiento, «sólo en parte comparatístico» (p. 17) a la poesía

española contemporánea. Por otra parte, y aunque no sea más que un comentario al margen, conviene apuntar que el hecho de que todas esas notas expresivas de una dirección literaria de nuestro siglo, señaladas por Friedrich y manejadas por Siebenmann, vengan a ser incluidas y reconocidas bajo el marchamo de *modernidad* no es, en sí mismo, menos arbitrario que el uso del término *modernismo* para una literatura que ya no lo es (en un sentido de rigurosas actualidad) y que nunca fue moderna (en una connotación artística restringida). Estas designaciones estéticas, elaboradas a base de una semántica cronológica o temporal, siempre corren el riesgo inevitable de la ambigüedad, pero parece que tenemos que resignarnos a ellas. Y no dejan de producir una natural desazón en aquellos creadores de sus respectivos momentos, no cubiertos cómodamente por lo implicado en tales denominaciones, al hacerlos sospechosos de una suerte errónea de anacronismo estético por el que no puedan ser vistos como *poetas de hoy* (cuando, si su expresión es genuina, lo son; y con frecuencia de un modo más auténtico que el de aquellos que, antes de lanzarse a su creación, comienzan por aprender mimética, mecánica y artificiosamente el, por otra parte nada difícil, «alfabeto de la modernidad»). Como más adelante se verá, Siebenmann se preocupa inteligentemente de obviar, en sus teorizaciones, esos escollos.

Y, por fin, ha querido el autor no mantenerse en un nivel de puras especulaciones, sino descender, o más bien arribar, a aquéllas desde muy lúcidos y penetrantes análisis textuales de poemas, que superan siempre el mero formalismo estilístico y van al meollo mismo de la poesía realizada y lograda. Estos análisis o comentarios tienen la virtud de entregarnos además, y de modo muy concreto, las particularidades del estilo que el poema interpretado pretende ilustrar.

Se han necesitado muchas líneas para informar, y aun sin mayores detalles, del comprensivo programa trazado y desenvuelto por el crítico. De todos los puntos indicados, y tan cabalmente satisfechos, tal vez se haya advertido que dos son los que de un modo particular han reclamado nuestra atención por su total originalidad. Uno, por no haber sido puesto en práctica antes con igual precisión, es el de constatar y fijar los límites de la modernidad en la lírica española. Asentimos plenamente a sus conclusiones: esos límites pueden situarse entre 1920 y los comienzos de la década del treinta, es decir, al período correspondiente a la consolidación poética de la generación del 27, no a sus ulteriores y no menos importantes desarrollos, pero a través de los cuales sus mismos participantes inician el proceso de «desmodernización», y que resulta con la misma fidelidad notariado. La extensión es breve, como se ve; aunque se consignen igualmente

las manifestaciones de un «reintegro» a ella hacia el final de los recientes años sesenta. Mas esa misma brevedad no se presenta, y con razón, como un hecho negativo, sino en forma de una muestra más de la originalidad española dentro del marco mayor de la poesía europea; aunque aquí habría también que pronunciarse con cuidado: análogos signos de desmodernización se observan, a partir de la segunda guerra mundial, en casi todas las otras latitudes de la literatura y el arte general de Europa. Asentimos por ello también a algo que, con noble preocupación, se reitera prudentemente: el no dotar al concepto de modernidad de un excluyente sentido valorativo, a veces manejado con encarnizado fanatismo como la única legitimidad y excelsitud literaria posible. Es, sin más, un concepto descriptivo, si bien básico y universal en nuestra centuria, y por ello inevitable en la aproximación comparatística que aquí se aborda. Y aún anota Siebenmman, demostrando en ello un conocimiento al día en el quehacer poético de todo Occidente, los claros síntomas de una vuelta decidida de aquélla, como resultado de muy claros «síntomas de cansancio frente a la modernidad» (p. 420), que vienen produciéndose en muchas otras áreas de la literatura actual. El crítico menciona, entre los sitios donde esos síntomas se manifiestan, el resto de Europa y los Estados Unidos; podría haber añadido, con igual verdad, a Hispanoamérica (1). A partir de tal visión, la en grandes parcelas «no moderna» poesía española de posguerra no queda disminuida, sino situada y justificada con precisión y justicia.

El otro aspecto de modo especial interesante en el libro que comentamos son sus esclarecedores análisis de poemas: pueden ellos, incluso, desligarse del conjunto y leerse con utilidad y fruición. Recordamos la publicación aislada en *Papeles de Son Armadans* (vol. 52, número 157, abril de 1969) de su excelente explicación de lo que es «un poema típicamente machadiano», la cual aparece ahora sin dificultades incorporada a lo que era su natural destino. Claro es que el método seguido, o sea, el operar desde lo que un poema arroja en su interpretación, lleva algún peligro al integrarse en una obra de proyección tan totalizadora como ésta: conducir al entendimiento de *todo* el poeta desde un texto seleccionado, o aun desde textos disímiles del mismo autor y en acuerdo a sus varios acentos expresivos (como aquí obligada y oportunamente tuvo que ocurrir en más de una oca-

(1) En efecto, frente a una resistente vanguardia hispanoamericana que, a través de una continua *tradición de la ruptura* (el repetidísimo término es, como se sabe, de Octavio Paz), mantiene vigentes los fueros de la modernidad, otra línea poética levanta dialécticamente el estandarte de la comunicación como reactivo contra lo que consideran excesos crípticos de la anterior. Para este a modo de «regreso de la modernidad» en la América hispana, véase de Mario Benedetti su libro *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Colección «Testimonios», Montevideo, 1972.

sión), por muy representativos que nos puedan parecer esos textos escogidos. Y es que, en la realidad, el poeta acaba por escaparse de todo esquema estilístico general, diseñado previamente o a posteriori, no importa lo ajustado que ese esquema se construya en relación a tales plasmaciones expresivas diversas. Siempre esa realidad inapresable se impondrá, descubriéndonos en el mismo escritor, al mirarlo desde otra perspectiva posible, algún aspecto no tenido en cuenta dentro de nuestra integradora esquematización. Así, y sólo por poner un ejemplo, nadie podrá negar la pertenencia de *un* Juan Ramón Jiménez al popularismo, como en este libro y sin dificultad se establece. Mas si del mismo Jiménez tomamos un texto de los más intelectualizados o aun densamente conceptuales de sus últimos cuadernos; si tomamos, como momento máximo, su altísimo y «moderno» (moderno aquí por la crítica del lenguaje que entrelínea y por la ambigüedad tempoespacial sobre el que se levanta (y hasta sobreabundantemente culturalista poema *Espacio* (1943), ¿no cabría dar cuerpo entonces a un estilo francamente *antipopularista,* por llamarlo de algún modo? Y ese antipopularismo *moderno,* por otra parte irreductible a la poesía pura y al surrealismo (que serían las otras opciones dialécticas que aquí se ofrecen) no se limitaría, ciertamente, al caso de *Espacio* y a su autor.

Hasta aquí nos hemos entretenido en la glosa de todos los aspectos del libro de Siebenmann, que de una manera rotunda nos convencen y entusiasman. Mas es natural que, en un empeño de tamañas dimensiones, una de sus mayores virtudes sea la de provocar un buen número de preguntas, y aun de dudas, en el lector. Convendrá prevenir que si en adelante en estas páginas aventuramos algunas de esas preguntas y dudas, nunca será movidos de un estéril ánimo polémico, sino, por el contrario, como lógica consecuencia del interés despertado por el libro y por el respeto que nos merecen sus opiniones críticas al confrontarlas con ciertas convicciones que por hoy profesamos. La cuestión de la terminología, y sobre todo su empleo normativo, es acaso la primera de nuestras inquietudes. El concepto de popularismo, pues de él acabamos de hablar, servirá para que nos hagamos entender. Siebenmann, para limpiarlo de nocivas adherencias y acomodarlo sin estorbo a sus propósitos clasificadores, lo somete casi a un despojamiento fenomenológico y acaba por presentárnoslo, teóricamente, irrefutable dentro de sus cuadros generales. Ocurre, sin embargo, que después, a la hora de su aplicación factual a la obra fluyente de un determinado poeta (más allá del texto escogido para ilustrar tal estilo), nos pueda llegar a parecer estrecho. Tal sería el intento de amparar con su denominación toda la honda

sugerencia del primer Antonio Machado y los momentos más introspectivos y lúcidos de Jiménez, que son los dos nombres citados como arquetipos de esa modalidad. Y no porque, en principio, tales sugerencias, introspección y lucidez no quepan en las maneras populares, sino porque, frente a muchos, muchísimos textos de ambos poetas, sea posible vacilar ante su natural adecuación a lo que formal y expresivamente distingue a dicha categoría popularista.

Continuando con Juan Ramón, que se convierte así en un caso ejemplar de estas dudas nuestras, vemos cómo para justificar el uso del término en las dos diferenciadas fases primera y segunda de su obra (pues hay en él, incuestionablemente, una tercera y última, de proyección diáfanamente metafísica y de expresión conceptuosa y nada popular o popularista), Siebenmann habla de un «popularismo del corazón en los primeros años, popularismo del cerebro en los últimos» (p. 162). En su momento, Vicente Gaos, siguiendo en esto a otros críticos, había propuesto las valoraciones de «impresionismo sentimental» e «impresionismo intelectual» para ambas respectivas zonas de dicha evolución (2), aunque sin dejar de reconocer el innegable «popularismo aristocrático» del poeta de Moguer. Cada uno puede escoger; mas no debemos ocultar nuestras preferencias por un acercamiento a Juan Ramón desde un impresionismo amplia y fundadamente entendido, como a fondo lo emprende Carlos Bousoño en un interesante estudio que recientemente publicaran estos mismos *Cuadernos Hispanoamericanos* (3). Sucede muchas veces, y esto es lo que aquí presenciamos, que el sano prurito de evitar nociones contaminadas suele conducir a la formulación de otras sustitutivas y al hecho de que se llegue a dotar a éstas de una densidad mayor de lo que la realidad artística da de sí. Lo mismo valdría para el concepto de simbolismo, el cual, a fuerza de su vaguedad, ha sido erróneamente equiparado al de modernidad, y que por ello descarta Siebenmann de modo total. Mas si se le libera de tantas espurias desfiguraciones como aquel concepto ha padecido, no es difícil aceptar que la poesía de Jiménez, Machado y Unamuno se nutrió de las más sugestivas posibilidades de una actitud libremente simbolista; y que no se falsea la verdad histórica al hablar, con todos los deslindes de rigor, de un simbolismo español que aquéllos podrían ejemplificar (4).

---

(2) Vicente Gaos: «Introducción a Juan Ramón Jiménez», *Antología poética*, Anaya, Salamanca, 1965, p. 28.

(3) Véase Carlos Bousoño: «El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (Una estructura cosmovisionaria)», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núms. 280-282, octubre-diciembre de 1973, pp. 508-540.

(4) Sobre este punto recuérdese la tesis de un Juan Ramón simbolista, ofrecida en estudios de Emily Neddermann de 1935 y 1936, admirablemente reinterpretados por Raimundo Lida en «Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez», incluido en *Letras Hispánicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pp. 165-178.

Creemos así, con toda la altísima estimación de que por su trabajo se hace acreedor Siebenmann, que es precisamente en esta capacidad virtual de replantearnos problemas de valoración crítica donde reside uno de sus más vivos intereses. No queremos, por tanto, sustraernos al diálogo que incita. Debido a ello, y ahora con mayor convencimiento de nuestra parte, nos concentraremos en dos amplios puntos que no quisiéramos eludir, aparte de otros motivos menores que inevitablemente saldrán al paso. El primero de ellos se refiere al tratamiento aún parcial con que, en líneas generales, se enfoca el modernismo. Sabido es que bien distintas fueron sus respectivas esferas de acción e influencia en España e Hispanoamérica, y esto lo ha visto el propio Siebenmann en un provechoso artículo anterior: «Reinterpretación del modernismo» (5). No menos veraz es, sin embargo, que en estos últimos veinte años voces tan españolas como las del mismo Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Federico de Onís y Ricardo Gullón han ido contribuyendo, junto a las que programática u ocasionalmente se han interesado en el tema desde la ladera americana (Max Henríquez Ureña, Enrique Anderson Imbert, Manuel Pedro González, Iván A. Schulman), a superar aquella angostísima visión crítica del modernismo que por tanto tiempo se redujo a identificarlo como una escuela de decadencia, preciosismo y mero divertimento verbal. Y es aún sobre tal visión de donde aquí se parte cuando hay que encararlo, con el fin de proceder después a la situación de ésta o aquella zona de tal o cual poeta. Véase una rápida ilustración de los juicios sobre el modernismo con que nos topamos con frecuencia: «descarada ostentación de efectos» (p. 74); sentimiento de la existencia caracterizado «por lo hedonístico: se trata de gozar, no de entender; de plantear problemas, no de resolverlos» (p. 79); un propósito de halagar al lector, «ya con una temática *epatante,* ya con la belleza de la forma» (p. 82). Ni siquiera Rubén Darío, y que tan bien ha sabido penetrar el autor (su análisis del magistral soneto «Caracol», de este poeta, lo demuestra soberbiamente), quedaría cabalmente comprendido a base de aquellas disminuidoras valoraciones.

Y hemos de hacer constar que no compartimos el que nos parece inaceptable despropósito de Juan Ramón por hacer del XX todo un siglo modernista, que nos ha producido siempre un invencible asombro. Conocido es el hecho de que algunos de esos mismos investigadores, citados en el párrafo anterior, continúan, siquiera matizadamente, el criterio de Jiménez. Somos conscientes, pues, del tacto extremado con que hay que proceder en esta revaluación para que

(5) Este estudio se recoge en el libro *Pensamiento y Letras en la España del siglo XX*, edición de Germán Bleiberg y E. Inman Fox, Nashville, Tenn., USA, 1966.

no se desplace el término *modernismo* de un concepto válido de historiografía literaria a otro de índole vagamente cultural, todo lo sugestivo que sea, y sobre todo para que no se termine concediéndole una duración que la misma *escritura* moderna desmiente. Se trata sólo (y no es poco) de situarlo en su total contexto y de aprender a desentrañar su texto verdadero, donde la angustia nos espera bajo la coraza defensiva de la belleza. En suma, es cuestión de llegar a reconocerlo como una época *literaria* (destacamos, por importante, el calificativo), en la cual se prefiguran los supuestos espirituales que luego irán a romper abruptamente en la estética moderna. Sin embargo, no fue todavía el lenguaje modernista, y Siebenmann lo reitera con acuerdo nuestro en este aspecto, *moderno;* pues responde a actitudes estéticas y realizaciones expresivas muy distintas (en un trayecto que iría desde la fe en el arte y la pulcritud del modernista hasta la descreencia e irrespetuosidad del escritor moderno), y es en este plano desde donde deben juzgarse y valorarse, en última instancia, los hechos literarios.

Mas no es ya hoy posible dudar de que el modernismo conoció, y en su génesis misma, una veta íntima, esencial, reflexiva, grave y, al final, triunfante (aun sin salir todavía de sus más rigurosos predios históricos). Martí y Silva la ilustran en sus orígenes, y Darío, en su plenitud, la ratifica; no siendo así casual que aquellos dos fueran tan estimados por Unamuno y Jiménez. Y aun en Antonio Machado se dan inicialmente vinculaciones con la dicción modernista que van más allá de «un efímero y más bien paródico empleo del estilo modernista» (p. 133). Cierto es que resulta fácil descubrir en Machado ejemplos de ese remedo paródico, y Siebenmann los encontró. Moviéndose en dirección contraria, no obstante, otros críticos (un caso concreto y respetable: Ricardo Gullón en su libro *Direcciones del modernismo)* han podido mostrarnos abundantes momentos de las *Soledades* y aun de *Campos de Castilla* permeados por una innegable y seria «impregnación modernista». Para no remitirnos a testimonios de estudiosos hispanoamericanos del modernismo, que podrían parecer parciales en este punto, dada la extraordinaria importancia del movimiento en estas tierras, acudimos ahora a observadores españoles, siquiera incidentales, del mismo. En esta categoría cabe José Angel Valente cuando, al situar a Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del siglo, escribe: «El *modernismo* en España no es más —ni menos— que un punto de partida, un momento de renovación y toma de aliento, y sus frutos mejores hay que buscarlos en los poetas que parten de él y que no podrían ser explicados sin él (Machado es tan inexplicable sin el *modernismo* como J. R. J.). Cuando

el *modernismo* se fija como "escuela", con definidas y exactas características, nunca es posible situar en él más que poetas mediocres. Ni siquiera la obra de Darío, en buena parte de lo que cabría considerar lo más cumplido de ella, se ajustaría a esas supuestas características de escuela» (6). Este último juicio, como se recordará, lo habíamos adelantado ya más arriba, y no representa, por lo demás, sino el consenso crítico indubitable sobre el genial poeta.

No estaríamos debatiendo extemporáneamente estas cuestiones si no fuera porque de seguir considerando al modernismo en tales términos reducidores han nacido, en nuestra opinión, otras dos postulaciones de Siebenmann que nos preocupan. Y tómense éstas, de las cuales ahora trataremos, sólo como derivaciones aún de aquel primer punto sobre el que vamos discurriendo. Una es la aludida amplificación del concepto de popularismo, al cual hay teórica y forzadamente que enviar, por rechazo y oposición, todo lo íntimo y lo lírico que no cabe en la superficial «moda modernista». No se pretende rebajar la singularidad y fuerza del popularismo español, sino su identificación excluyente con el lirismo intimista, que sí cabe en un modernismo entendido de comprensiva manera; desde el Martí de los *Versos sencillos* (1891) hasta el Leopoldo Lugones de *El libro de los paisajes* (1917) y *Poemas solariegos* (1928). Y esa dimensión profunda y nada amanerada la descubre muy pronto Unamuno en Martí, aunque se rebelase contra la otra máscara brillante y preciosista del modernismo que con aquélla coexistió; y hasta se deja cautivar expresivamente por los vibrantes *Versos libres* del cubano. Y, con mayores proyecciones, toda la España literaria conoce en su momento aquella faz honda del modernismo, pues fue en Madrid donde se publicó el libro cenital de Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905), y ya era allí la voz de un poeta íntimo, y hondo, y lírico, y auténtico y complejo la que se escuchaba. Hubo, pues, un modernismo *natural* y un modernismo *exquisito* (las calificaciones son aquí, y muy acertadas, de Juan

(6) José Angel Valente: *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI Editores, México, 1971, p. 93. Por otra parte, es curioso notar cómo, con el paso de los años, los poetas más comprometidos con la modernidad vuelven la mirada, con nostalgia y afán justiciero, hacia la época modernista, contra la cual parecieron surgir como reacción. El caso arquetípico en la lírica peninsular es el de Juan Ramón Jiménez. Por ello no será inoportuno traer a esta nota unas recientes palabras que un ultraísta confeso, aunque prontamente arrepentido, Jorge Luis Borges, estampa al pie de su último libro poético: «Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan; pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las literaturas, cuyo instrumento común es el castellano, y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; éste solía desviar el curso del diálogo para hablar de 'mi amigo y maestro Rubén Darío'. (Creo, por lo demás, que debemos recalcar las afinidades de nuestro idioma, no sus regionalismos.)» Véase Jorge Luis Borges: *El oro de los tigres*, Emecé, Buenos Aires, 1972, p. 9. Todos los síntomas parecen apuntar a una comprensión del modernismo como algo más hondo y fructífero que una superficial y efímera moda literaria.

Ramón Jiménez); y se corre un gran peligro al dar carta de crédito sólo a este último, y más aún contemplar únicamente las desfiguraciones caricaturescas a que lo redujeron aquellos inevitables poetas mediocres que mencionaba Valente. La otra afirmación que toca a nuestras dudas es la de que «Manuel Machado nunca se deja coger por entero en las mallas de un aparejo histórico-estilístico» (p. 103). Creemos que la ambivalencia, o multivalencia, de este poeta es la más segura señal de su correspondencia a un modernismo concebido como problematicidad, complejidad, escisión y oposición interior. Y aun como balanceo dramático, en un mismo escritor, entre «ligereza y gravedad», que son las claves felices con que Dámaso Alonso nos ha iluminado la fisonomía total de Manuel Machado, para nosotros uno de los modernistas más enteros que puede exhibir la literatura española de su tiempo.

La otra cuestión general, de las dos antes anunciadas, podría resumirse así: el caso Cernuda. Su presencia aparece tan tenuemente difuminada que, de curioso modo, termina por hacerse en verdad inquietante. Sólo se le dedica algún considerable espacio en el capítulo consagrado a la poesía pura; uno de los más atrayentes, dígase de paso, por las mágnificas páginas que contiene sobre Jorge Guillén. Sin embargo, si se le estudia es para concluir que «no encaja dentro de nuestra definición de la poesía pura» (p. 265); en cuya definición asume Siebenmann la única postura que estimamos correcta. Mas ocurre que, mirando bien, los pasajes de Cernuda sobre los que se sostiene el diagnóstico reproducido (y que en sí mismo no podemos discutir) no están tomados, en su mayoría, del primer libro del poeta, *Perfil del aire* (1927), cuyo título, incluso al alejarse prontamente aquél de la estética purista, cambió él mismo por el de *Primeras poesías* y debido precisamente a parecerle el de *Perfil del aire* demasiado «puro» (Cernuda dice concretamente que por su «antipatía a lo ingenioso en poesía»). Y es que ese libro de Cernuda es el único que sí puede caer, dejando a un lado el problema de las evidentes resonancias guilleneanas, o tal vez por ellas, en el ámbito de la poesía pura. Por el contrario, los ejemplos que comenta el autor en esta sección corresponden principalmente a *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). Y en estas colecciones lo que se consuma es su personal aproximación al surrealismo: son libros dictados, y es otra vez Cernuda quien lo explica, «por un impulso similar al que animaba a los superrealistas». Obsérvese la cautela de la expresión: Cernuda se vale para calificarlos de términos referenciales *(impulso, similitud)*, sin decir que sean libros plenamente surrealistas. Las frases recién entrecomilladas del poeta se encuentran en su bien divulgado «His-

torial de un libro», escrito a propósito de la tercera edición de *La realidad y el deseo* y luego incorporado a su compilación de ensayos titulada *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix Barral, 1960), ambos utilísimos para conocer la poética cernudiana y que por ello no vacilamos en recomendar como indispensables en la más rigurosa relación bibliográfica que sobre su obra se confeccione. Y si no bastara la declaración del poeta, sería útil en este aspecto el ponderado estudio de Derek Harris «Ejemplo de fidelidad poética: El surrealismo en Luis Cernuda», el cual apareció en el *Homenaje a Luis Cernuda* (1962) de la revista valenciana *La Caña Gris* y al cual así se remite en la bibliografía.

Por todo lo dicho, al cerrarse el capítulo de la poesía pura y abrirse, algo más adelante, el destinado al «surrealismo y el arte de lo irracional» (donde los planteamientos teóricos de Siebenmann vuelven a ser los más exactos con que a esta modalidad podamos acercarnos, por la amplitud sin alarmantes excesos que a ella se le concede), esperábamos encontrar un tratamiento, siquiera con todas las reservas necesarias, de esta fase de Cernuda, y, en cambio, sólo hallamos allí una ocasional y brevísima mención (p. 348). El problema de las relaciones de Cernuda con el surrealismo es controvertible, y de hecho lo ha sido, dependiendo de los puntos de vista varios y contradictorios que la misma ambigüedad en la concesión teórica del surrealismo concita. Puede negarse de plano su pertenencia al surrealismo. Así, Paul Ilie, al apoyarse en un criterio personalísimo, así como excesivamente amplio y heterodoxo del movimiento, elimina totalmente a Cernuda del surrealismo español, pero se ve obligado a explicar por qué lo hace: sus obras (como las de Juan Larrea y José María Hinojosa, según Ilie) «son sólo ejercicios surrealistas brillantes dentro de la órbita de lo parisiense» (7). Actuando desde el reverso de esta posición, G. B. Morris, para quien el surrealismo no puede ser sino francés (y ello es otra forma de extremosidad crítica), le dedicará no escasa atención y particularizará, coincidiendo aquí con Octavio Paz, cuánto debe o coincide Cernuda con el surrealismo, principalmente en su actitud subersiva ante las rígidas deformaciones y limitaciones de la sociedad burguesa (8). Vittorio Bodoni, al negar la existencia de un *surrealismo español*, en cuanto fenómeno y núcleo de actividades desbordantes de lo literario (como en Francia), pero sí reconocer la vitalidad de una *poesía* surrealista española, explica las matizadas vinculaciones de Cernuda con el surrealismo por vías que él consi-

---

(7) Paul Ilie: *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972, p. 292.

(8) C. B. Morris: *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge University Press, 1972, páginas 55-58 *et passim*.

dera exteriores (tremendismo, satanismo), pero no le regatea una detenida inclusión en su libro (9).

El debate podría continuarse sin llegar nunca a soluciones definitivas. Mas algo tienen en común los esfuerzos documentales de estos tres observadores últimos del surrealismo en España: el no prescindir del nombre de Cernuda, siquiera, como en el caso de Paul Ilie, para cuestionar la legitimidad de su integración en el movimiento. Al margen de distingos teóricos, irreductibles entre sí, una aproximada conclusión sí parece desprenderse, y la intentaríamos en manera análoga a la empleada por José Angel Valente para situar a Machado y Jiménez respecto al modernismo. Diríamos así que sin la experiencia liberadora del surrealismo, que Cernuda conocía en sus fuentes francesas, no podría explicarse su poesía más importante anterior a la guerra, y aun algunas notas de las que habrían de ser constantes en su visión crítica de la realidad. Si Siebenmann amplía adecuadamente, y desde su título, los límites del capítulo relativo al surrealismo y arte de lo irracional, como ya indicamos, nos inclinamos a pensar que allí Cernuda hubiera requerido algo más que la incidental referencia con que se le desvanece. Estamos conscientes de que Siebenmann no hace en su libro historia nominal de los poetas, sino valoración de los estilos sucesivos; pero no menos cierto es que para este objetivo se apoya, como no puede menos de hacer, en la consideración de la *fase* de cada poeta mayor que, en alguna medida, contribuyera a la forja del estilo que en su momento intenta el crítico esclarecer. Por ello no creemos irrelevantes estas observaciones nuestras sobre esa casi total desatención de Cernuda, capítulo tras capítulo.

Y es que nos parecía ineludible después haber destacado la efectiva influencia del gran poeta sevillano sobre la lírica de posguerra, especialmente en su segunda generación: José Angel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, José M. Caballero Bonald, para citar sólo los nombres que más explícitamente han reconocido la presencia rectora de Cernuda en la poética de sus años. Mas aquí nos sorprende una aún más escueta alusión cuando se señala cómo los poetas recogidos por José Batlló en su *Antología de la nueva poesía española* (1968), al consignar sus preferencias, distinguen «sobre todo a Aleixandre y Cernuda» (p. 387). Nos causa satisfacción notar que la acción magisterial que en su momento, y más continuadamente de modo respectivo, ejercieron Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre sobre este período de la posguerra haya quedado con toda justicia resaltada; por igual motivo sentimos que ello no ocurriese con la también

(9) Vittorio Bodoni: *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971, páginas 88-92.

significativa de Cernuda. Más de extrañar es si recordamos cómo en la encuesta realizada por *Cuadernos para el Diálogo* (núm. 14, mayo de 1969) aparece allí Cernuda como el poeta de mayor repercusión en la posguerra española. Bien es verdad que en tan absoluta valoración pudo pesar bastante el clima poético español de la década del sesenta, y hasta sospecharíase que si hoy se repitiese la exploración el resultado no sería el mismo. Pero aun entre los jóvenes de hoy, más inclinados estilísticamente hacia el magnetismo de la brillante expresión de Aleixandre, a quien proclaman abiertamente como su maestro y fuerza mayor de estímulo, no faltan los reconocimientos objetivos de la general lección de Cernuda en cierto estadio de la poesía de posguerra. Y esa lección no se limitó al ejemplo de su actitud ética, de signo crítico y rebelde: operó a nivel expresivo y determinó maneras que en el estilo mismo, campo donde se mueve Siebenmann, habrían sido fácilmente identificables (10).

Hubiésemos estimado también oportuno (y aquí volvemos, en cierto modo, a la primera cuestión discutida) el ensayar la articulación, en el proceso reactivo contra el modernismo, del por algunos llamado «prosaísmo posmodernista», que ilustrarían principalmente los canarios Tomás Morales y «Alonso de Quesada» (Rafael Romero), ya tenidos en cuenta, y en tal sentido, por Federico de Onís en su clásica *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de 1934. Tendencia o momento fue, es sabido, débil y breve, pero interesante a los efectos de constatar el rechazo del costado preciosista del modernismo. En igual dirección, aunque de mayor importancia, nos parece el hecho de que el nombre de José Moreno Villa se recoja sólo casi enumerativamente, si bien se incluye su obra poética y la crítica sobre ésta en la bibliografía. Creemos, con Octavio Paz, que, aun cuando se le considere un poeta menor, ocupa dentro de la evolución de los estilos una apartada pero singular posición por su descubrimiento de «los poderes poéticos de la palabra coloquial» (11). En verdad, el prosaísmo disonante y desconcertante de su *Jacinta la pelirroja* (1929) revela un personal acercamiento a lo moderno, y exactamente en algunas de las dimensiones que se postula en este libro, y el cual habría sido digno de ser destacado. Y aunque se le dedica después todo un comentario a un poema de José García Nieto, no hubiera estado mal que, al hablar de la poesía neoclasicista de los primeros años de la posguerra (p. 401) y mencionar la revista *Garcilaso*, se

---

(10) Entre los valiosos trabajos que integran el *Homenajes a Luis Cernuda* (*La Caña Gris*, Valencia, 1962), es particularmente útil, en el examen de las influencias de Cernuda sobre una cierta zona de la poesía española de posguerra el artículo de Francisco Brines titulado «Ante unas poesías completas» (pp. 117-153), especialmente la sección «Actualidad de Cernuda».

(11) Octavio Paz: *El arco y la lira*, 2.ª ed., *Fondo de Cultura Económica*, México, 1967, p. 96.

rubricase allí el nombre de aquél, su principal animador. También en la página anterior, al intentar la nómina del grupo del 36, hubiéramos añadido allí, con todos los derechos, a José Antonio Muñoz Rojas, Ildefonso Manuel Gil y Carmen Conde.

Como duda nuestra en la lectura consignamos que en la referencia a la también clásica antología de Gerardo Diego se caracteriza a la segunda, o sea, la de 1934, como «la famosa edición de este libro (página 187). Es criterio unánimemente compartido que la justamente célebre edición de esta antología fue la primera, de 1932 (en cuyo título se precisaba, entre paréntesis, los años a que se ceñía: 1915-1931). En esta inicial edición, Diego se arriesgó tempranamente, y acertó de un modo insólito para su fecha, a fijar y valorar su propia generación. La más heterogénea y menos rigurosa nómina que este libro exhibe en su segunda salida, dos años después, pareció deberse a no muy claras presiones editoriales, las mismas que indujeron a Juan Ramón Jiménez (acaso con su dosis temperamental de capricho también) a no autorizar esa vez su inclusión. Quizá el adjetivo *famosa* con que Siebenmann califica esta segunda edición aluda indirectamente, y por vía irónica, a esta circunstancia, de tan discutible valor crítico.

Se descubren en el texto algunos evidentes descuidos de impresión, y como señalamiento de erratas han de tomarse las siguientes indicaciones. César Vallejo había venido ya a Europa *en 1923* (p. 385). La *Antología de la nueva poesía española*, de José Luis Cano, presenta un catálogo de la lírica *desde 1936* (p. 389). El título correcto del último libro de José M. Caballero Bonald es *Vivir para contarlo* (página 524), y el de Manuel Alvar sobre Unamuno (p. 562), *Unidad y evolución en la lírica de Unamuno.* El nombre del autor de *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez* (p. 559) es Sabine R. Ulibarri. En el índice onomástico no corresponde dar, junto al de Moreno Villa, la página 492, pues el allí citado es Alfonso Moreno por su antología *Poesía española actual* (1946). Son erratas de fácil corrección en las futuras reimpresiones o nuevas ediciones que esta obra, por su importancia, está destinada a conocer.

Otro de sus innumerables servicios es su abundante y bien distribuida bibliografía, la cual llena más de 50 páginas. Sabido es el largo tiempo que media entre la entrega de un manuscrito y su aparición. Debido a este factor insuperable, nada justo sería anotar aquí omisiones recientes. Y aunque por este motivo no quepa indicar la antología *Poesía española del siglo XX*, edición de Gustavo Correa (Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1972), la citamos por su documentadísima puesta al día en la información bibliográfica, donde el interesado puede

encontrar una fértil complementación a la agrupada por Siebenmann. En atención a lo que acabamos de decir, nos limitaremos a exponer algunas ausencias de más largo alcance, o sea, que superen el bienio pasado, 1972-73, salvo indicación en contrario.

Así, en los libros de Pedro Salinas añadiríamos la excelente edición definitiva de sus *Poesías completas* (Barcelona, Barral Editores, 1971), preparada por Soledad Salinas de Marichal y con prólogo de Jorge Guillén, y en Jaime Gil de Biedma, su también a manera de poesías completas *Colección particular, 1957-1967* (Barcelona, Seix Barral, 1969), aunque fue ésta una publicación de curioso y anormal destino, ya que, si bien ésa no fuera la intención editorial, prácticamente quedó limitada a «ejemplares de autor». Dos vacíos notamos también en esta sección de libros originales. Uno es el correspondiente a los cuadernos poéticos de Juan Gil-Albert, de quien hay una accesible compilación antológica, que por su interés mencionamos, aun siendo muy próxima: *Fuentes de la constancia* (Barcelona, Ocnos, 1972). El otro, y en la bibliografía de los nuevos, el de uno de los más valiosos entre éstos: Guillermo Carnero. Aparece, sin embargo, varias veces citado y aun glosado (p. 412), y tiene muy importantes libros ya en su haber; pudo así haber figurado en la relación bibliográfica si lo están sus coetáneos Pedro Gimferrer, Félix de Azúa y Leopoldo María Panero.

En el apartado que se dedica a estudios sobre épocas y movimientos podrían haberse consignado los numerosos estudios de los críticos que con mayor tesón han venido trabajando últimamente en la reestimación del modernismo y cuyos nombres ya enumeramos en su lugar. Nos reducimos ahora, referidos a las dos décadas primeras del siglo, a recordar, de Guillermo Díaz-Plaja, *Al filo del novecientos* (Barcelona, Planeta, 1971), y de Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos, Colección «Campo Abierto», 1969), así como, en una estimación a nuestro juicio muy sagaz de esa etapa de las letras españolas, el artículo de Emilio González López «La generación del 98: sus límites y sus nuevos horizontes» (*Insula*, vol. 24, números 275-276, octubre-noviembre de 1969). Y entre los estudios sobre la generación del 36 y los tiempos que la preparan, el número monográfico y en sí polémico que al tema consagró la misma revista *Insula* (vol. 20, núms. 224-225, julio-agosto de 1965), y dos libros que, por sus fechas, no pudo conocer Siebenmann: de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre la pureza y la revolución (1930-1936)* (Madrid, Gredos, 1972) y *La generación poética de 1936*, antología editada por Luis Jiménez Martos (Barcelona, Plaza y Janés, 1972).

En la bibliografía crítica sobre poetas aislados agregaremos algunos títulos. Relacionados con Darío nos parecen fundamentales: de Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967); de Jaime Torres Bodet, *Rubén Darío (abismo y cima)* (México, Fondo de Cultura Económica, 1966); de Octavio Paz, su ensayo «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», recogido en su libro *Cuadrivio* (México, Joaquín Mortiz, 1967), y la compilación de estudios, antológica y polémica, *Rubén Darío, en Oxford* (Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1966), que contiene interesantes y opuestos puntos de vista de M. C. Bowra, Arturo Torres-Rioseco, Luis Cernuda y Ernesto Mejía Sánchez. En Juan Ramón Jiménez, dos aportaciones de Ricardo Gullón: *Conversaciones con Juan Ramón* (Madrid, Taurus, 1958) y *El último Juan Ramón* (Madrid, Alfaguara, 1968). Las respectivas bibliografías sobre García Lorca, Alonso y Aleixandre podrían completarse con las siguientes obras: Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1968); Andrew Debicki, *Dámaso Alonso* (Nueva York, Twayne Publishers, 1970), y Kessel Schwartz, *Vicente Aleixandre* (de la misma editorial y fecha que la anterior), para no citar los varios y muy valiosos estudios críticos sobre éste (de Darío Pucini, Gabriele Morelli y otros) que han aparecido en Italia en estos últimos años. Sobre Cernuda: Alexander Coleman, *Other Voices: A Study on the Late Poetry of Luis Cernuda* (Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1969); José María Capote Benet, *El período sevillano de Luis Cernuda* (Madrid, Gredos, 1971); dos estudios incisivos, por veraces, de Juan Goytisolo: «Cernuda y la crítica literaria española» y «Homenaje a Cernuda», que pueden leerse en su libro *El furgón de cola* (París, Ruedo Ibérico, 1967), y de Gastón Baquero, «La poesía de Luis Cernuda», en *Darío, Cernuda y otros ensayos* (Madrid, Editora Nacional, 1969). Y entre otros libros que reúnen estudios sobre varios autores o muestran influencias entre ellos: Pierre Darmangeat, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén* (Madrid, Insula, 1969), y Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (Madrid, Gredos, 1968).

Se hace necesario reiterar, para dar un final acaso precipitado a estas ya largas notas, que nuestras precisiones no deben tomarse en absoluto como reparos, sino que han nacido de esa virtud apuntada en la obra de Siebenmann: la de suscitar innumerables reacciones, siempre saludables, desde esa palpitante fuente de incitaciones que aquélla nos propone. Al calor de esta posibilidad nos hemos dejado seducir por la tentación de ventilar marginalmente algunos problemas, intrínsecos o aledaños a su propósito. Y en el caso de las adiciones bibliográficas anotadas se ha deseado sólo redondear la utilidad que

ha de rendir a quienes, a través de él, se adentren en el terreno cada día más prolífico de la crítica literaria sobre este extenso y fecundo período. En las primeras páginas del artículo dejamos constancia razonada de nuestro entusiasmo ante este libro. Volvemos a lo dicho al principio: se trata de un gigantesco esfuerzo, que nos parece digno del mayor encomio. Nadie hasta hoy se había lanzado con tanta energía y tan feliz resultado a un objetivo que puede desanimar de entrada al más decidido. Gustav Siebenmann lo ha satisfecho de manera documentada, personal y sugerente, y su trabajo ha de quedar como indiscutible primera piedra para cuantas empresas en el futuro se animen por caminos similares. Y es ya, desde luego, una guía de gran provecho para todos los que quieran asomarse, con orden y voluntad de clarificación, al rico y complejísimo panorama de los estilos encontrados y sucesivos en la lírica española del siglo XX.—*JOSE OLIVIO JIMENEZ (Hunter College of The City University of New York. NEW YORK, N. Y., 10021).*

LOS HABITANTES DE MACONDO Y SU PERIFERIA

Como en el principio de toda «utopía de fundación», Macondo fue una comunidad feliz y creativa; con sus trescientos habitantes, era la «aldea más ordenada y laboriosa» (1) de cuantas se conocieron en los alrededores. Edificado en una región tórrida donde la flora y la fauna crecen y proliferan desproporcionadamente, Macondo es la representación alegórica de la macrocefalia social de América y su historia, y en otro contexto, la trayectoria del hombre repasada a través de sus fundaciones, su mitología y sus creencias.

A distancia de la horizontalidad de la literatura realista, el acercamiento a la simbología de García Márquez está hecho de probabilidades, de posibles interpretaciones que el autor se reserva el derecho de concederles autenticidad. Macondo es una parábola cuyo significado es infinito. Verosímil hasta donde la ficción suplanta la realidad, tiene más valor como mito y profecía que como alegoría histórica; no importa que, como en *Cien años de soledad,* se recreen los grandes ciclos transitorios de la humanidad: la primitiva comunidad neolítica, con su guía patriarcal, José Arcadio Buendía, para

(1) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad,* Argentina, Losada, 1967, p. 16.

quien la adivinación precede al conocimiento racional y utilitario; los alquimistas como Melquiades, virtuoso de la nosomántica, que con su «inmensa sabiduría» *(ibíd.,* p. 13) representa a los hombres de ciencia del Medievo (2); el afán de notoriedad y riqueza que lleva a gambusinos y mercaderes, prototipos del aventurero renacentista, a instalarse en Macondo; las guerras intestinas entre conservadores y liberales que convulsionaron a Colombia a raíz de su independencia y se continúan en la abierta oposición del pueblo a la dictadura; finalmente, la violenta expoliación de su riqueza y la inadvertida enajenación de su habitantes hacen de Macondo la metáfora del derrumbe de la sociedad contemporánea: la degradación de la Arcadia original. Pero la historia es pasado; en cambio, el mito es pretérito que se proyecta en el presente y en el futuro, que vive en función del mismo, destruyéndose para tener nueva fuerza.

«Porque en el principio de la literatura está el mito y asimismo el fin» (3), García Márquez rescata del gastado lugar común la tradición de las fundaciones que abre la historia y la ficción de América. Las fatigosas peregrinaciones que emprendieron los primeros hombres del continente a través de una geografía laberíntica, que abolía cualquier noción espacial o temporal, se repite en la marcha de José Arcadio Buendía y sus seguidores a lo más intrincado de las selvas tropicales, aguijoneados por la esperanza de hallar una tierra vedada a las catástrofes. Esta primacía de la curiosidad, instancia vital en la niñez y juventud del hombre, se coronará en la madurez con la frustración de los ideales de la inocencia. Doble símbolo el de los pueblos surgidos de la simultaneidad del lenguaje literario, como Macondo, que, al igual que la *Comala* de Rulfo, la *Santa María* de Onetti o la *Casa Verde* de Vargas Llosa, es el conjunto de significados que representan el paso de lo sagrado a lo profano, de la Edad de Oro a la Edad Heroica y su consecuente degradación: *El Paraíso perdido.*

No es mera semejanza con sus predecesores que García Márquez concrete la idea abstracta de pueblo en el común denominador de protagonista central de la crónica hacia el que convergen los destinos de cada uno de sus héroes. En el más amplio sentido, Macondo representa, con los elementos físicos que le garantizan verosimilitud (el calor, la lluvia, el aire, las pestes), la conciencia colectiva de sus moradores, conciencia que sucumbe al encanto de lo irreal. Asequible al llamado del progreso, hasta la instauración de la compañía bananera, que sume al pueblo en la miseria y corrupción, Macondo, como

---

(2) Emmanuel Carballo: «Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano», *Revista de la Universidad de México,* noviembre 1967, núm. 3, p. 16.

(3) Jorge Luis Borges: *El hacedor,* Buenos Aires, EMECE, 1967, p. 38.

aventurada utopía, sufre el ordinario proceso de contaminación de los ideales hechos realidad. Si *Cien años de soledad* ofrece interpretaciones insólitas, la conclusión a que llega es convincente y decisiva: es la clausura de un círculo vicioso cuya apertura está en el Génesis y su término en el Apocalipsis. El reino de la naturaleza resurge con su poderío destructor, purificando lo que el reino del hombre ha viciado bajo el nombre de civilización. Lo previsto sucumbe ante lo inesperado.

El frenesí amoroso que posee a Aureliano y a Amaranta Ursula, asediados por la voracidad de las hormigas coloradas, es el último intento por frenar la pendiente hacia el caos original. Pero el conjuro es ilusorio: el acoplamiento sexual consagra el acto radical de la separación: la maldición del incesto se ha consumado. *Cien años de soledad* arranca de la creación, las utopías y fundaciones, y su resultante ciclo épico, imbricado en un complejo sistema mítico en el que se percibe el Antiguo Testamento, el *Popol Vuh,* la hazaña del conquistador español y el idealismo que abrigaron Bartolomé de las Casas en México y los jesuitas en los bosques del Paraguay. El fin está en la desobediencia u olvido de las prohibiciones de determinado sistema mítico, en la absorción de la utopía por el movimiento de la historia, pues si lo arcádico es inmutable, lo épico es acción, deterioro, negación. Su conjunción es el mito.

García Márquez, al nivel de lo real, maneja este suceder tridimensional en las tensas relaciones entre los personajes y el ambiente. Sin las limitaciones del mensaje, la reprimida intimidad de sus personajes corresponde a la vida común de muchos pueblos de Hispanoamérica, suspendidos entre la sumisión y la violencia, la espera y el miedo. Pero en el fondo de esta situación es el ensueño, aceptado como la más tensa de las realidades, el atenuante de la insurrección. Es así como los objetos cotidianos trascienden su significado, capturando al hombre con su poder enajenador, pasando a formar parte de esos delirios de grandeza, sólo posibles en la imaginación. En *El coronel no tiene quien le escriba* cada desprendimiento de las pertenencias familiares va acompañado de jirones de vivencias, y es tan dominante la obsesión de conquistar la dignidad humillada y colmar el hambre de años, que el gallo se convierte en expiación en potencia, en la venganza del hijo asesinado. En los cuentos *En este pueblo no hay ladrones* y *La prodigiosa tarde de Baltazar,* los hombres se realizan en la obtención o el obsequio de enseres negociables o compensatorios, como las bolas de billar hurtadas por Dámaso o la jaula de turpiales de Baltazar, verdadera «aventura de la imaginación». Otras ocasiones, como en «Isabel viendo llover en Macondo», los muebles

despiertan «una terrible sensación de vacío» (4) al cobrar autonomía respecto de sus dueños cuando la lluvia hace causa común de éstos.

A los objetos deben añadirse los cambios atmosféricos, las alimañas, los olores, sonidos y murmullos que infestan el ambiente, sumiendo a los habitantes en un continuo duermevela que anula toda referencia con lo real. Es el ensueño el que acorta las distancias, suprime el tiempo e iguala diferencias. La imaginación, desatada, recorre el pasado en busca de algún hallazgo inadvertido, de alguna referencia que explique la vida en el presente y la proyecte al futuro; pero las revelaciones siempre descubren catástrofes, soledades inmutables, esperas indefinidas, como la del coronel, «que quedó convertido en un hombre solo, sin otra ocupación que esperar el correo todos los viernes» (5). Del pasado sólo llega el dolor y a veces algo parecido a la felicidad: Isabel se transfigura ante el cadáver del médico francés, al recordarse vestida de novia; su padre vive del remordimiento de una culpa no cometida; el coronel se aferra al pasado para sublimar su estoicismo; la viuda de José Montiel se enclaustra para sentir más próximo el recuerdo del esposo y los hijos ausentes.

Como en Proust, los personajes de García Márquez remontan el subconsciente al encontrarse en el presente en situaciones similares a las del pasado, sólo que el recuerdo, que en Proust es en ocasiones grato, en nuesto autor es siempre dolorido, angustioso, cruel. Los personajes que llegan a rememorar su infancia se observan en la lejanía con la infinita tristeza del predestinado a la soledad. Los habitantes de Macondo y su periferia viven en una zona sin tiempo, donde las más de las veces no existe ninguna evidencia de la realidad; por eso descubren con frecuencia «algo de irreal en su actitud», como en ciertos momentos el coronel siente la presencia de su mujer (*ibíd.*, p. 33). De José Montiel se dice que «se necesitaron varias horas para que todo el mundo creyera que en verdad había muerto» (6). La problemática de los personajes no se maneja a nivel de relaciones sociales o interpersonales, conflicto propio de la literatura realista según Carlos Fuentes, sino en el de la simultaneidad de tiempos y espacios intercambiables, indistintamente, en el sistema mítico transmitido por la dinámica del discurso.

Es en *Cien años de soledad* donde estos elementos consiguen su plenitud; pero desde *La hojarasca* adelantará García Márquez algunas constancias. En esta primer novela la magia y el misterio insurgen en el pasaje de la hechizada que era perseguida por un «amante invisible»

(4) «Isabel viendo llover en Macondo», *Bohemia* (Cuba), núm. 9, marzo 1968, p. 17.
(5) *El coronel no tiene quien le escriba*, México, ERA, 1966, p. 30.
(6) *Los funerales de Mamá Grande*, Xalapa, Ficción, Universidad Veracruzana, 1962, p. 79.

que «la golpeaba hasta ponerle el rostro verde y desfigurado». Otra constancia es la violencia que pocas veces irrumpe abiertamente en las cuatro primeras obras. Su germen, ya evidente con la presencia del ahorcado, sobre el cual gira el asunto de *La hojarasca,* fermenta con morosidad, sin ser lo suficientemente declarado, en los estados represivos o de constante ansiedad que amagan a los protagonistas. El compás de espera, en el que se desarrollan algunas historias, es la pausa entre una violencia que termina y otra que está por empezar. Por eso la angustia es un estado latente no declarado. Hay motivos, rescoldos de esperanza en busca de salida; subterfugios para nominar de algún modo a las fuerzas irracionales, a los instintos o a las desazones metafísicas. Propiamente la violencia física es indirecta; hay sus referencias en pláticas o rememoraciones de acontecimientos atrasados («... sentía la extraña humedad de esa casa que no había vuelto a sosegarse desde cuando sonó un pistoletazo, hacía más de veinte años, y José Arcadio Buendía (...) cayó de bruces entre un ruido de hebillas y espuelas...», *Los funerales...,* p. 98); en ciertos avizoramientos del porvenir (la distribución de las hojas clandestinas que presagían la insurrección); en sucesos premonitorios (los pájaros que rompen las ventanas «para morirse dentro de las casas», *ibíd.,* p. 91), o en algunas frases surgidas al calor de las novedades: «Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años», reflexiona el coronel a la muerte del amigo de su hijo *(El coronel...,* p. 12), o de los hechos consumados («José pagaba (en su mausoleo) seis años de asesinatos y atropellos», *Los funerales...,* p. 83).

Parco en sus recursos, con frecuencia García Márquez emplea la ironía para aludir a la violencia sistematizada, impuesta por las dictaduras criollas en el cese de las garantías más elementales: el toque de queda, con el que pone a tiempo su reloj el coronel; las campanadas reglamentarias de la censura cinematográfica del padre Angel; el aviso admonitorio de la peluquería: «Prohibido hablar de política», son algunos ejemplos. Con menos sutileza se manifiesta el miedo como precursor de desastres; es un aviso apocalíptico, reforzado por fenómenos inexplicables que aparecen con regularidad en las temporadas de clima extremoso (agosto, octubre). Es la estación del calor excesivo y la lluvia intermitente, de los pájaros muertos por asfixia y la invasión nocturna de cangrejos. Esta atmósfera es inmanente al mundo paralítico de los personajes, que captamos en sus hábitos, delirios, manías o crepusculares inclinaciones (del médico francés se dice que «estaba viviendo una tardía y estéril adolescencia», *La hojarasca,* p. 73). El estoicismo de algunos de ellos, como el de Aureliano Buendía y el coronel, resulta inútil; disminuido con matices de ironía

y humor, García Márquez pone en evidencia las virtudes o los valores consagrados por una ética del dolor para destruir su permanencia mítica o ejemplar.

La inoperancia de una moral farisea, protegida por la tradición y el respeto religioso, se aprecia en los sinuosos incentivos que mueven la conducta de los protagonistas de *La hojarasca.* Esta novela parte de una situación concreta que se diluye en el curso de la trama: la muerte de un hombre vista, analizada y sentida por tres generaciones que corresponden a otras tantas épocas de Macondo. Los soliloquios que hilvanan el coronel y su hija Isabel junto al cuerpo amortajado del médico, asociando los recuerdos de la vida familiar a la imagen que cada cual mantiene del ahorcado, sacan a flote los rencores acumulados en años de condescendencia y aplazamiento. Sólo el nieto mantiene una visión primigenia de la realidad, que contaminará la cercanía de la muerte. El cadáver conduce también a otra recóndita postergación: la consciencia del transcurrir del tiempo, «visto» en la descomposición de la vida y de los objetos.

Con la llegada del médico, orillado a consumirse de soledad entre las cuatro paredes de su habitación, está ofreciéndose la crisis de ciertos códigos morales que justifican la condición humana. Este hombre aborrecido, que sostiene una lucha contra la vida, cebándose en él la maledicencia pública, es la víctima de esa gente «devastada por los recuerdos» que espera el fin de Macondo. Su muerte es la muerte de esas pequeñas creencias que sostienen los mitos del hombre contemporáneo. Si un defecto hay en *La hojarasca* es la abundancia verbal, debilitando el lenguaje de los hechos. Los personajes sostienen una sola voz, la del autor (Luis Harss), y sus conclusiones son tajantes. Además, ciertos elementos de ambientación (las moscas, los alcaravanes, el olor a descomposición, el ataúd a medio acabar) recuerdan con insistencia la primera novela de Faulkner. No obstante, su importancia está en ser el prólogo de lo que será el universo del autor. Si en esta novela hay algo de tangible, de físico, la obra posterior suprimirá esta sensación.

El cambio definitivo lo observamos en la trama, el estilo y la aceptación del mundo de *El coronel no tiene quien le escriba.* Su distancia con la precedente es la que va de la acumulación a la extrema simplicidad. Con un lenguaje lacónico, una historia de escasas proporciones y un mínimo de acción, el narrador ha hecho de un hombre un símbolo. Regateando las revelaciones para que el lector asimile en sus mínimos registros el movimiento interior del personaje, el coronel se presenta a primera vista como ejemplo vivo de la caída del heroísmo; las aprensiones de quince años de espera de la pensión

oficial que le corresponde por sus servicios como tesorero en la última guerra civil son el corolario de una vejación sufrida «durante cincuenta y seis años» de postergar su derecho a vivir del pasado. En el centro de la desgracia, con la casa hipotecada, la mujer asmática, el gallo de pelea y las pocas cosas empeñables, el coronel defiende su derecho a la vida con el estoicismo del revolucionario que fue y con un decantado optimismo para valuar el futuro. Ocasiones hay, ciertamente, en las cuales esa entereza se pierde en la imprecación; pero su voluntad de espera lo ayuda a mantener con vanidad el maltratado orgullo. Sólo así puede creer en la recompensa a que conduce todo sacrificio: el derecho a no sentirse culpable ni solo. Por eso el coronel no desborda en personaje trágico, aunque su ser está «apenas sostenido por la esperanza de la carta» (p. 51).

La sobriedad verbal está sostenida por los elocuentes silencios que anteceden o siguen al diálogo de terceras personas; asimismo, las travesías semanales a los muelles a caza del correo, los recorridos por las lodosas calles del pueblo, la testarudez en salvar el gallo de la codicia propia y ajena, son actos delatorios de las graves preocupaciones del coronel. Y en este sencillo pero dramático pacifismo cabe al humor desempeñar el papel de amortiguador; es la tregua emocional en la miseria en que se debate el matrimonio. El humor protege al coronel del abatimiento de su esposa, de su propia decrepitud y de los interminables días de ayuno.

La lucha contra el tiempo, disimulada con justificaciones inverosímiles, le concede al coronel validez para cualquier parte donde al hombre lo sostenga aún la esperanza. Porque el coronel «tiene no sólo personalidad, sino un alma» (7); fermentan en él las repulsiones y compulsiones de tantos seres vegetativos que sobrellevan su desgracia por los cuatro puntos cardinales de América. Su complacencia en la abnegación y el sacrificio no es improvisada; tampoco consecuencia de la chochez, como lo insinúa Luis Harss *(ibíd.,* p. 399), sino expresión de una larga tadición histórica que dio origen al monstruoso mito del heroísmo, que degeneraría en la gallardía criolla —honor, orgullo y valentía—, tan arraigada en el alma del coronel.

La naturaleza deja sentir sus efectos insanos en el brochazo de vejez y humedad que cubre al pueblo: las calles encharcadas, los manchones de maleza, las goteras, las paredes agrietadas, los vestidos comidos de polilla, las emanaciones del inodoro, son síntomas que presagian la vecindad de los malos tiempos. Es la temporada de otoño e invierno, meses críticos en los que el coronel pasa horas encuclillado en el inodoro con el «anhelo frustrado» de descargarse los intes-

(7) Luis Harss: *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 401.

tinos, sintiendo que la vegetación invade hasta el último rincón de sus vísceras; días en que los ataques asmáticos no le dan a su mujer una noche de reposo; época de lluvias sin término, de entierros y recuerdos del hijo acribillado por los soldados. Son las estaciones en que todo se altera, corrompe y muere. Y ajeno al drama, el gallo de pelea acumula vitalidad. Protegido de los miasmas que infestan el ambiente, es una fuerza de todos conocida, cuya eficacia nadie pone en juicio. Es vínculo, posibilidad y mediación. Olvidando diferencias, el pueblo deposita su confianza en la prestancia del animal, único ser que goza de sus atenciones. Las apuestas y los vaticinios son unánimes: saldrá airoso en la próxima temporada de peleas, conquistando fortuna y prestigio para la región. Y así, de realizarse este sueño, se cumplirían las aspiraciones del hijo muerto y las del coronel.

Si el símbolo se quedara en esto, formaría parte de esa literatura tradicional que exalta como arquetipos ciertos elementos regionales. Pero bajo el colorido plumaje del animal, como en los trastornos gástricos y respiratorios del coronel y su esposa, al igual que en el temporal instalado sobre el villorrio, hay significados menos obvios. El gallo no es como el de otras novelas hispanoamericanas *Los de abajo, Don Segundo Sombra, La vorágine)* (8): violencia precipitada, desahogo de bajas pasiones; en la novela que nos ocupa permanece pasivo, atado a la mesa o a la silla, siempre expectativo, y no sabremos jamás si este coraje codiciado llegará cuando le llegue su hora. Tal parece que la confianza del coronel en el triunfo del animal fuese la inconfesable rebelión contra los oscuros presentimientos de que está cargada la última palabra que cierra el libro.

Para sentar contrastes —parálisis y movimiento—, García Márquez introduce algunos elementos de tensión, deslizándose bajo la inminencia del acontecimiento esperado, como la información clandestina distribuida por Alvaro, las batidas de la policía, el permanente estado de sitio, el hijo asesinado. Sucesos que predicen el desbordamiento de las pasiones que componen toda asonada.

Si en *La hojarasca* la imagen del primer Macondo es el correlativo objetivo del embotamiento de sus silenciosos moradores, en *Los funerales de la Mamá Grande* aparece el pueblo como entidad autónoma, en el que los seres y los objetos sostienen, frente a frente, una mirada recelosa y agresiva, espiándose en ese vacío del tiempo, que es la realidad y su desnudez. El cambio de punto de vista se ha

---

(8) Hugo Rodríguez-Alcalá: «El interés artístico de las riñas de gallos en *Los de abajo, La vorágine* y *Don Segundo Sombra*», en *Sugestión e Ilusión*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1967, pp. 101-128.

suscitado al variar el encuadre de los personajes. Estos los habíamos visto casi siempre en primer plano, teniendo como telón de fondo el ambiente, abierto o cerrado, que se esfumaba con la misma rapidez que aparecía. Ahora, en estos cuentos, la perspectiva es inconstante; el movimiento lo determina el ángulo escogido por la mirada del narrador para captar mejor el conjunto. El ojo desempeña aquí la misma función que la cámara cinematográfica. Los desplazamientos de la imagen corresponden a las tomas en *ralenti* o en imagen acelerada, realizadas por un camarógrafo invisible.

En cuentos como *En este pueblo no hay ladrones, Un día después del sábado* y *Los funerales...*, los efectos de profundidad, lejanía y acercamiento están logrados enfocando a los personajes en *zoo in, zoom back,* tomas en *close-up* y cambios rápidos a *full-shot.* Con este continuo movimiento de imágenes y tiempos, cortes rápidos o acciones en *ralenti,* transposiciones bruscas de luz (de la intensa reverberación solar a la oscuridad casi completa de habitaciones y corredores), el autor atrapa al lector en «el sueño pantanoso y febril» que padece la gente de Macondo y sus aledaños.

En su conjunto, estos cuentos anuncian el despliegue de fantasía de *Cien años de soledad;* en ellos se afirman y proyectan los mitos y las figuras familiares de García Márquez, como la leyenda de los Buendía, el utilitarismo de sus mujeres, la ilusión tantálica del poder y el humor negro que se desprende de las acciones desmedidas de algunos protagonistas. Macondo es un espejo de realidades. Cada personaje está a la pesquisa de su imagen desvanecida en el curso de los años, que recupera inesperadamente en los rasgos del ser más próximo. Encuentros y parentescos forman el juego de espejos en que cada ser cree reconocerse tras un largo período de olvido. Los hijos son la continuidad de los padres: Pepe, el hijo de José Montiel, «tenía unos doce años y las mismas pestañas rizadas y el quieto patetismo de su madre» (p. 73); la propietaria del hotel Macondo «tenía color de mostaza y la apariencia de ser idéntica a su madre cuando su madre estaba encinta de ella» (p. 103); la descendencia pecaminosa de la Mamá Grande, «ayuntada en un incesto, que de tanto repetirse había caído en un círculo vicioso» (p. 133).

La cadena es interminable. Cada generación es como un día que empieza, para terminar cubriéndose con las tinieblas de la noche. En *Cien años de soledad* el nombre y la persona van sucediéndose cíclicamente; el ser se vuelve múltiple en su desdoblamiento. Es uno y su historia, visto en el pasado y el porvenir, como si el tiempo descorriera, en la mirada de cada descendiente, el destino previsto que habrá de reiniciar. Cada Buendía parece, en su nacimiento, la

espera de esa buena nueva que anuncia su apellido y que a la postre no es sino otra vuelta del círculo en el que giran todos los moradores de Macondo.

Con la glorificación de los lugares comunes —lo dice Mario Benedetti—, García Márquez construye la relación de una leyenda: la Mamá Grande y Macondo, una sola institución, en la que matriarcado y feudalismo son el mismo régimen incestuoso de prebendas y canonjías. Los alcaldes, las viudas, los militares, los comerciantes, los idealistas, cada uno pasa a formar parte de la mitología que sostiene las estructuras de la sociedad latinoamericana.

La mala hora es la crónica de una sociedad convulsionada: cuadriculado minucioso sobre una historia compartida por cualquier país latinoamericano que viva la gestación prolongada de una revolución. Con morosidad se presentan los diferentes grados de malestar que va sintiendo un pueblo dominado por el pánico. Un terror casi metafísico, cuyo origen —los pasquines— nadie conoce, pone en guardia a los habitantes. Las hojas que sacan a la luz su intimidad son como el acoso de alguna voluntad destructiva y sádica que goza con sembrar la duda, el odio y el temor entre las mejores familias del condado. Y mientras la desconfianza crece, provocando asesinatos —como la muerte de Pastor a manos de César Montero—, toques de queda, batidas o noches de insomnio y desasosiego, como las de Roberto de Asís y el alcalde, los autores de los pasquines permanecerán en el más cerrado de los anonimatos, pues, como los naipes de Casandra lo han vaticinado, son «todo el pueblo y no es nadie» (p. 146).

Nada explícito, García Márquez acumula significados que se esfuman deliberadamente con la aparición y desaparición de personajes, cuyas acciones prometen un desenlace no consumado. Sin embargo, los detalles pasajeros, al igual que los volantes clandestinos, vuelven con regularidad, después de cortas treguas, en que la calma parece restablecerse.

Sin sacrificar el contenido o la forma, el autor ofrece, con «los minúsculos episodios que hacen la vida de todos los días» (9), algunas claves para interpretar su historia: el dolor de muelas del alcalde, los ratones sacrificados en las trampas y envenenados con arsénico, el tufo a podredumbre de los animales arrastrados en el torrente, las inundaciones, el nerviosismo de los ricos..., representan simbólicamente la eminencia de acontecimientos que romperán con la rutina del pueblo.

Las previsiones de la abuela de Mina: «la sange correrá por las calles y no habrá poder humano capaz de detenerla» (p. 16), están car-

---

(9) *La mala hora*, México, ERA, 1966, p. 68.

gadas de la misma significación que las de aquella alienada que presenta otro colombiano, Manuel Mejía Vallejo, en la novela *Al pie de la ciudad*, gritando por las calles de la capital: «No va a quedar uno.» Encontramos el significado de algunas correspondencias por el ámbito específico en que aparecen ciertas calamidades. Así, los ratones socavan los muros del templo, pero al desaparecer, otra amenaza, la de las guerrillas, es una evidencia superior a cualquier trampa. También la autoridad se resiente de tremendos dolores físicos, que coinciden con los pliegos infamantes que ponen en ascuas al populacho. Los olores de putrefacción, a su debido tiempo, subrayan con su hálito la conducta de los poderosos. Los pasquines sólo confirman los devastadores efectos a que conduce la violencia. Pepe Amador es el primer eslabón de la larga cadena de sacrificados que exige cualquier cambio. Su muerte convoca a otras, y la resistencia vive los últimos días del clandestinaje.

Novela de compromiso, *La mala hora* es la dilatada trayectoria sobre lo anecdótico. El narrador buscó individualizar la tumultuosa historia de *Los funerales de la Mamá Grande* para situarse en la realidad con menoscabo de lo maravilloso. Si la historia llega a veces a decaer es por la encrucijada en que se enreda el autor, que parece no encontrar un final adecuado. Además, la línea que siguen ciertos personajes es ajustable a la tradicional tipología de la novela hispanoamericana: el alcalde, el juez, don Sabas, el padre Angel, Carmichel, representan, respectivamente, el totalitarismo, la rapacidad, la soberbia, el orgullo, categorías que simplifican el carácter de nuestras instituciones. abandonando al autor a su oficio de censor de la realidad.

Por primera vez el narrador les concede a sus pesonajes un grado de objetividad, otorgándoles la acción que hasta entonces les era asequible por el ensueño o el recuerdo. Por lo mismo, cada episodio satisface su función sólo cuando enfrentamos el libro como una unidad indivisible. Los intérpretes no son éste o aquél, sino la totalidad del pueblo. Si no existe un final es porque el problema, en la realidad, no lo tiene. Como lo hace ver Dostoyewski en el comienzo de *Los endemoniados*, cualquier insurrección que trascienda su lugar de origen se forma con la acumulación de actos y acontecimientos absurdos. Como obra preparatoria, *La mala hora* viene a ser el primer movimiento de ese cataclismo que rompe los soportes de la historia que es *Cien años de soledad*.—*MARIO MUÑOZ (Doctor Rendón, 6. XALAPA, Veracruz. México).*

RECORRIDO ULTIMO POR ALFONSO CANALES

Alfonso Canales es, qué duda cabe, una de las voces más destacadas del panorama poético español y una de las más sobresalientes y actuales, dentro de su propia generación. Ya con anterioridad a la década del setenta, fecha a partir de la cual se circunscribe la atención de este ensayo, aparecieron, entre otros muchos títulos, *Aminadab* (1965), Premio Nacional de Poesía, y *Port-Royal* (1968), que afirmaron la personalidad de este poeta. Pero es a partir de los años setenta cuando Canales acrecienta, a un ritmo precoz, la lista de sus publicaciones, iniciada, según sus postreros datos bibliográficos, en 1950 (elimina así su obra poética anterior, quizá impulsado por esos prejuicios hacia los poemas juveniles que experimentan algunos autores al alcanzar la madurez, y cuyo caso más significativo fue Juan Ramón Jiménez, el poeta mayor de nuestra lírica moderna, al borrar gran parte de su primerísima producción modernista, o también puede deberse a motivos generacionales o a un capricho; dejemos estas especulaciones).

A los tres últimos poemarios de Alfonso Canales, y precisamente por dicha cualidad que los aúna en el tiempo y a la que otorga coherencia su estilo, también unitario, va dedicada nuestra atención. *Reales Sitios* (1970), *Réquiem andaluz* (1972), recientemente galardonado con el Premio de la Crítica, y *Epica menor* (1973), tres libros pertenecientes a la categoría de aquellos que, aun en el caso de aproximarte con recelo, te conquistan, te obligan a la crítica. El tiempo ofrece afinidades que van más allá del tiempo. Hay preocupaciones que se extienden a lo largo de toda una vida, pero hay otras limitadas a un espacio temporal. En estos tres títulos se amalgaman unos rasgos estilísticos que, al confluir, permiten ser tratados en conjunto. Mas todo recorrido es una ruta que ha de seguirse gradualmente, y por lo cual éste sobre Alfonso Canales se inicia tomando como punto de partida la individualidad de cada uno de sus libros.

REALES SITIOS (1)

Las casas, los lugares, los sitios; con ellos, por mediación de y a través, el poeta recorre, reconstruye, en lo posible, una vez más su

(1) Alfonso Canales: *Reales Sitios*, El Bardo, Barcelona, 1970. Todos los fragmentos o títulos de poemas citados con anotación de página, tanto en este caso como en los restantes, corresponden a los libros del autor que de antemano se citan.

historia personal, su pasado, el suyo, el de sus casas, que lo enmarcan así en un contexto colectivo; casas en las que ha vivido y dejado esa parte irrecuperable de sí mismo, cambiando, como ellas también —lugar, fachada, arquitectura, muebles— cambian con el tiempo y van quedando atrás; muestra presente de un pasado que sólo como tal nos pertenece. *Reales Sitios,* sí; reales en la dualidad semántica del vocablo: de real, perteneciente a la realidad, que tiene existencia verdadera, y de regio, en el sentido figurado de excelente, excelente en tanto en cuanto que son de uno, anímica propiedad intransferible. Esta doble potencialidad del adjetivo funde, al unísono, las cualidades objetiva-subjetiva —que a todos los objetos atañen— con que se tratarán las distintas casas, los distintos poemas (a lo largo de libro la palabra «casa» llega a transformarse en sinónimo de poema), pero siempre unidas, tal y como se dan en la percepción.

Sois yo, si es que sois algo (p. 10);

dice a ellas, sus casas, y para comprenderle basta con mirar a nuestro alrededor, la estancia en que habitamos, sea cual sea su forma o color o tamaño, o la calle o el barrio —desde una perspectiva sociológica— en que se encuentre. Mientras, la descripción de las múltiples paredes, con la objetividad de un narrador, muestra contornos, exteriores:

Las paredes
de tablas ripias siempre nos mostraban
las mismas vetas grises, los idénticos
nudos vaciados, las usuales lágrimas
de orín... (p. 20).

En el ambiente popular, mísero, de la «Casilla de Blas», poema al que corresponde el fragmento anterior, la juventud descúbrese entre amorosos juegos: el *ego* no al margen de lo colectivo. Tiempo de la historia y tiempo anímico se funden; el presente sobre los acontecimientos ya olvidados: la vida, esa infatigable creación sobre la muerte. Así en la *Casa de los sueños,* con la presencia de Resnais y su *Hiroshima, mon amour,* referencia obligada; pues, del mismo modo que en el filme, la historia de amor, al tiempo que en las personas, se desplaza a las ciudades de Hiroshima y Nevers, en el libro de Canales su historia toma el correlato objetivo de las casas. De este modo, el tratamiento objetivo permite al poeta potenciar la materia formal, el lenguaje de cada poema, al gozar éste de un decorado o ambientación nunca repetible, y al mismo compás penetra en sus habitantes con esa agudeza psicológica, tan sutil, que Alfonso Canales ha demos-

trado poseer en sus libros siguientes y a la que ha convertido en necesaria partícula de su estilo.

Reales Sitios se cierra con un largo poema, «Gran fuga» (pp. 71 a 81), presagio en su día, hoy evidencia (por los moldes estróficos a la manera musical, su enlazar, tomando como base las variaciones de un verso: «Algo nuevo se siente»; «Hay algo que se siente, / y es nuevo»; «Se siente / algo nuevo»; «¿Y hay algo / nuevo en lo que se siente?»; «¿De qué me sirve / sentir hoy algo nuevo»; «Pero algo nuevo / se siente a cada instante»; «Y algo nuevo se siente / (qué duda cabe): algo»; «Algo nuevo se siente»; «y algo nuevo se siente» de aquello que será su siguiente publicación: *Réquiem andaluz*.

REQUIEM ANDALUZ (2)

En una reciente entrevista realizada al autor, Alfonso Canales, a la pregunta de si considera al *Réquiem andaluz* su mejor obra, responde: «Tampoco puedo contestar afirmativamente a eso. Unos estiman que el libro es demasiado experimental; otros, por contra, dicen que peca de conservador. Está visto que no he sabido conseguir el deseable equilibrio que pretendía cuando lo escribí» (3). La crítica unilateral enfoca el arte desde una limitada perspectiva. Craso error el de dilapidar los materiales que se dan fundidos en un molde, el poema, para volverlos al estado anterior, donde el arte no existe. Todo poema es el afán incesante de fusionar la congénita dualidad del hombre, así como la criatura es el resultado del remoto deseo de amalgama en los amantes. El lenguaje y la vivencia, el uno complemento del otro y a la vez complementos del poema, sujeto resultante. El *Réquiem andaluz*, de Canales, es un ejemplo evidente del poema así considerado.

Aquí, el poeta, impulsado por un acontecer trágico, la muerte de su madre, recorre idéntica geografía que en el libro anterior, pero ya sin necesidad de sitios, de lugares, con una sola obsesión, la imagen de la madre, contenida, reprimiendo el llanto —tan fácil en estas circunstancias—, lo que da al poema ese tono sobrio, gregoriano, meditativo, monódico —como toda idea fija—, que lo inunda, lo traspasa de sincera emoción. Y alcanzamos las pautas musicales que rigen la estructura del poema. La música ha tenido siempre gran influencia en la literatura y especialmente en la poesía. «*De la musique avant toute chose*», dijo Verlaine. Pero la música en Canales, más que

(2) Alfonso Canales: *Réquiem Andaluz*, *Visor*, Madrid, 1972.

(3) José Mayorga, entrevista realizada por, en *La Estafeta Literaria* núm. 518 y reeditada en *Sur*, periódico malagueño.

al modo simbólico-impresionista (el ritmo en el verso), está entendida a la manera contrapuntística de Aldous Huxley en su famosa novela. Manera que viene dada al seguir y tener como método la asociación de ideas, pero no a nivel imagen —*Surrealisme*—, sino a nivel estrofa, estrofa que en el *Réquiem andaluz* toma la categoría de poema, pues este libro es como un largo poema, compuesto de pequeñas partículas, que, a su vez, son poemas dentro de la estructura mayor; es decir, guardan individualidad propia, al tiempo que pertenecen y se complementan en el conjunto como los movimientos u oraciones litúrgicas dentro de la propia composición musical que es el *réquiem.*

La dualidad nacer-morir, extremos del segmento rectilíneo que es la vida, considerada a escala individual, surge de inmediato con la presencia arquitectónica del hospital y lleva, a nos y a él, a ese doble recorrido, pasado-presente, que queda marcado por la distinta tipografía de la letra utilizada y que tan sólo alcanzará a fundirse dicha dualidad (nacer-pasado, morir-presente), ambas corrientes, ambos tipos de letras, en el último poema estrofa, que comienza:

¿Descansar? Ya se escucha la carcoma
minando el tiempo que vivió... (p. 57),

con la inevitable presencia de la muerte, única capaz de aunar los dos tiempos, el principio y el fin de la vida y del libro, el recuerdo hecho carne, todo.

Otra de las características fundamentales del *Réquiem...*, tan actual en el sentido de su intensa preocupación por el lenguaje (hecho que le ha merecido la crítica de Guillermo Carnero, M. R. Barnatán y Jaime Siles, entre otros), vehículo cuyo manejo es esencial para todo el que desee y pretenda alcanzar una meta poética, es aquella que ya apuntamos al hablar de «Gran fuga» *(Reales Sitios):* si allí las variantes de un verso como enlace entre estrofas, aquí, el iniciar unas con el verso —idea, recuerdo, sensación— final de la anterior. Al parecer de quien escribe, éstos son los aspectos más originales en la forma utilizada por Alfonso Canales, forma siempre circunscrita al sentido último, como cada color determina una particular impresión en la mirada.

José Luis Cano, en su sección de *Insula* (4), y a propósito de *Réquiem...*, citó a Manrique (muerte del padre-muerte de la madre), resultando certero, ya que en ambas composiciones, y más allá de la emoción, la fatalidad, base del poema, se da esa visión de época, de alrededor, de continuo reflexionar, que las aproxima, aunque Canales

(4) José Luis Cano: *Insula* núm. 312, Madrid, noviembre 1972.

carezca —el pensamiento en el presente así lo dicta— de la visión metafísica de nuestro clásico. Compárense estos versos:

... rostros
perdidos, ocasiones, tactos, verdes
paisajes, incidencias triviales, tal si fuera
la vida reamasando desperdicios
—flores prensadas, tés bajo los plátanos,
estrenos de chapines y de blusas,
basuras, ilusiones,
carreras junto al río, fiestas, aves
asesinadas—, como si quisiera,
con materiales de derribo, harina
de instantes derrotados, levadura
de llanto, modelar lo que el pasado
deparó (p. 37),

con estos fragmentos de las *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre* (5):

non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fué d'ello;
vengamos a lo d'ayer
que tan bien es oluidado
como aquello.

....

¿Qué se hizyeron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizyeron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?

En ambos, esa visión del tiempo entre nostálgica y galante, que hoy calificaríamos de proustiana; ese empeñado afán de recuperar lo imposible y externo: la aglomeración de instantes o sucesión no caótica, como un martilleo de angustias en la mente. Pero más honda, más íntima, en la dedicación intensa a la figura de la madre, veo la proximidad o reflejo de otro gran poeta, R. M. Rilke, el postrer, con Carles Riba y Luis Cernuda, de los grandes elegíacos. Escuchemos nuevamente a Canales:

madre. Cómo te hallo
madre, cuando reclino los oscuros
pensamientos (p. 34).

---

(5) Jorge Manrique: *Cancionero*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1966; pp. 96 y 97.

y más adelante:

... No es nada, no; parece que han cortado
tan sólo mi raíz. Tras las persianas
añora el niño la soñada vuelta
de su apoyo. Temidas soledades
lo acosan (p. 48).

al tiempo que la voz de Rilke en este fragmento de la tercera elegía (6):

Madre, tú lo hiciste pequeño, tú fuiste su comienzo;
....
¿Dónde han ido, ay, aquellos años, cuando tú, sencillamente,
con tu delgada figura le defendías del encrespado caos?
Tú le pusiste a cubierto de muchas cosas; tú le hiciste inofensivo
el cuarto, envuelto en las recelosas sombras de la noche; desde el refugio
inmenso de tu corazón mezclaste en su espacio nocturno otro más humano.
No en las tinieblas, no, sino en tu presencia más cercana
encendiste la lámpara, que brillaba en la noche como una luz amiga.

En los dos casos, la madre, único refugio ante las «temidas soledades» de la infancia, única luz ante el «encrespado caos» de la noche. *Tras la persiana* espera el niño el maternal apoyo. En la habitación aguarda la «luz amiga» de la lámpara que ha de encender la madre cuando entre. Con las consiguientes diferencias de estilo, el lenguaje, siempre simbólico en Rilke; la descripción más objetiva de Canales, el ambiente de estos textos se aproxima. Quizá la mayor diferencia estribe en que mientras en Canales es la madre el personaje principal, en Rilke es el niño. Pero dejemos estas comparaciones, por suerte nunca exactas, y concluyamos con el *Réquiem*... La muerte, el sufrimiento, por mucho que se razonen y quieran velarse, cuando son próximos, sentidos en verdad, y es éste el caso, sobresalen del lúcido combate. Luego el poeta ha acertado plenamente al exigirse un control, al emparedar sus sentimientos bajo el cemento formal de su estructura. Sí a la razón, mediadora sutil, talismán de los clásicos. Sin la virtud objetiva que caracteriza a Canales es posible que este poemario, dada su propia densidad emocional, hubiese naufragado en sentimentalismos más o menos psiquiátricos. Pero, y no es una contradicción, *Réquiem andaluz* es un poema vivencial, aunque el autor haya recurrido a fuentes literarias, a los citados modelos elegíacos u otros o más, por supuesto. Un poema personal, de «*ego* lírico», que exige acudir a las otras fuentes, las paisajísticas, vivas —Andalucía, Málaga—, del autor; y no se dice esto por enemistad a las comparaciones estilísticas, como ya se ha visto y se verá, sino por un fundamento basado en la exploración total de estos tres poemarios.

---

(6) R. M. Rilke: *Elegías Duinesas*, Rialp, Madrid, 1968; p. 53.

EPICA MENOR (7)

En principio, este último de los libros de Canales publicados hasta la fecha aparece como un *collage* a base de «materiales de derribo» —según expresión propia, que recojo del autor— de su anterior producción poética. Encontramos en él poemas publicados en distintos tiempos y revistas; caso «El grumete» (separata de *Papeles de Son Armadams* núm. CLXXXII, mayo de 1971), caso «La suicida» *(Fablas* núm. 36, noviembre 1972), etc., y también —él mismo nos lo indica— una serie titulada «Notas a *Réquiem andaluz*», que por la identidad de los personajes tratados —Penélope, Tau-A-Quen III, Nisitanebaschru, Ivan Ilich— se sugiere el que estos poemas crecieran como un desarrollo de ideas surgidas durante el período de elaboración del *Réquiem...* Si esto puede hacer pensar que se trata de un libro menor, sólo en una parte se acertará, y en el caso de comparar el libro con los dos anteriores, sólo en lo referente a su estructura global. *Epica menor* no es un libro perfectamente circular, acabado, como *Réquiem andaluz,* ni posee tampoco la unidad temática, paisajística y formal de *Reales Sitios.* Sin embargo, en tanto que poemas, dejando al margen el concepto de libro como unidad —cosa factible, teniendo en cuenta que la mayoría de los poetas acaban en una antología con suerte realizada por ellos mismos—, poseen una calidad a veces superior a los anteriores y dejan entreabierta una ventana hacia el mar, el futuro de la obra poética de Alfonso Canales.

En principio, pues, *Epica menor* no es un libro unitario. Y eso puede desmerecerle a los ojos de algunos lectores, que se equivocarán. Pues únicamente en principio parece un cajón de retales; en la relectura descubrimos el engaño. Las pistas, las claves, se ofrecen ya desde el «Párrafo de gracias»: «Agradezco al lector que me permita dar poemas como notas a un poema. Y que no me demande más claridad, porque la claridad es atributo de los dioses.» Ironía sutil de quien más tarde dirá: «Seremos como dioses» (p. 42). Pero el lector suspicaz, terriblemente desconfiado, todavía puede insistir y preguntar: ¿No es ésta una muy inteligente forma de dar unidad *a posteriori* a unos poemas que carecían de ella?... En seguida descubrirá lo contrario. El libro en cuestión es el resultado de quien observa, cualidad específica del novelista, como la intuición es del poeta. De aquí la cita que encabeza el poemario: «Asuntos son del narrador y del poeta» (Ceram: *The march of Archeology),* repitiéndose más larga en el penúltimo poema, con lo cual engloba todo el libro en su significado.

(7) Alfonso Canales: *Epica Menor,* Aldebarán, Sevilla, 1973.

Volvemos, pues, a la clásica diferenciación, sobre la que nos ceñiremos en los últimos capítulos de este ensayo.

Y encontramos el personaje aprehendido, analizado, mediante la observación, lo que posibilita un describir los caracteres (técnica novelística) y el dominio o conocimiento psicológico de los mismos. Es de destacar en Canales el interés hacia el conocimiento de la mujer —ya muy visible en el *Réquiem...*—, lo que le coloca en la línea de los grandes poetas feministas, como Unamuno y Rilke. La mujer como madre y esposa, tal nos dice en «Penélope aguarda»:

> *Y llora porque sabe que no habrá más Telémacos;*
> *que ya es sólo un fantasma*
> *de mujer; que el esposo,*
> *desasido de Circe,*
> *cuando traspase el pórtico del palacio de Itaca,*
> *no tendrá para ella más que un beso en la frente* (p. 52).

Logra así Canales dar humanidad y verosimilitud a los mitos y arquetipos de la literatura universal. E interpretarlos con una perspectiva que, al tiempo que los actualiza, les confiere categoría de símbolo. No una poética superficialmente culturalista, sino una creación de personajes vivos, partiendo de aquellos que construyó una conciencia clásica. Penélope ya no es sólo la esposa de Ulises, aquella mujer homérica; es también, y por encima, el prototipo de «la mujer que espera», y a causa del tiempo, los años, la vejez —su peor enemiga—, siente con toda su grandiosidad trágica, la propia soledad o espera inútil tanto como sujeto erótico como en sus cualidades de madre o compañera. He aquí un personaje mucho más definido que «la madre» del *Réquiem...*, gracias al mayor tratamiento objetivo, distante, narrativo, en suma.

«Agradezco a Octavio Paz —más que a Donne— el último (y parte del penúltimo) verso de mi soneto de la página 43», dice Alfonso Canales en su «Párrafo de gracias», ya citado. Y otros ecos podríamos hallarle a través de sus páginas: el Rilke de las *Elegías de Duino,* Eliot *(Four Quartets),* Kavafis... ¿O acaso esos ecos serán la onda ancestral que escuchan los poetas? Así, el libro se va componiendo con una incesante mezcla de motivos donde todo cabe: juventud y aventura, erotismo y vejez, amor y muerte, o el poema como una cópula de sonidos o imágenes fálicas («Sirenas»), o el espléndido erotismo de los extraordinarios versos finales del «Otro soneto»:

> *... Escondo*
> *mi luz en tus palacios. Y quisiera*
> *poder iluminarlos hasta el fondo* (p. 44).

o esa reflexión sobre el irremediable ciclo de la vida y el arte, referida a lo más próximo e inmediato, que se encuentra en el poema, de título más prosaico e irónico, «Estos pies»:

... Pasáronse de moda
en la Década Triste (se llevaban
mayores, militares, más sudados),
pero las modas vuelven sin remedio (p. 46).

EL POEMA EPICO

Volvemos, pues, a la clásica diferenciación entre épica y lírica. ¿Y qué es la épica? Todos lo saben: un género poético de índole arcaica, que, ya en decadencia—tras la eclosión romántica que dio *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda, quedó totalmente acabado como tal y sustituido por la novela decimonónica, con la aparición de sus grandes prosistas: Flaubert, Balzac, Dostoyevski, Galdós; una manera en verso, primitiva, de la narración. Ni siquiera Federico Mistral, con su renaciente lengua d'oc, consigue para sus poemas largos, como «Mireia», un tono que supere el aburrimiento narrativo de una manera ya desfasada y agónica (sólo en sus canciones, sueños y demás retoma la fluidez y encanto musical de los antiguos trovadores). Pero en este período de transición entre los dos siglos, los poetas parnasianos, con su realismo objetivo y esteticista, lograrían una nueva visión de lo épico, que, con Rubén Darío a la cabeza, influiría en determinadas poéticas posteriores. Ya entrado el siglo será la evolución del simbolismo quien encaminará la poesía hacia la lírica, llegando una a ser sinónimo de la otra.

Un poco más adelante, y como indica Guillermo de Torre, la novela recoge los descubrimientos vanguardistas de la poesía y alcanza a convertirse, con el monólogo interior, en una prosa lírica. Todo se confunde, todo se amalgama; fenecen los géneros propiamente dichos; nacen otros, nuevas denominaciones; se matizan al máximo las diferencias, de por sí ya mínimas. Lezama Lima considera a su novela *Paradiso* como un gigantesco poema y dice: «La simple acción del hombre se ha vuelto demasiado soterrada; continúa arando en el sueño y ya no se pueden hacer novelas a base de caracteres, tipos, situaciones, asunto, porque un intramundo, una entrevisión, un entreoído ha ocupado los espacios clasificados» (8); luego, si nos damos cuenta, José Lezama Lima nos está definiendo una novela lírica. Y es este

(3) José Lezama Lima: *Recopilación de textos sobre,* Casa de las Américas, Cuba, 1970; página 19.

lirismo de la narrativa actual, este total subjetivismo, lo que ha llevado a Félix de Azúa a expresar: «Es difícil en este momento que surja una novela épica» (9). La dificultad para crear una novela épica provoca, por contraposición, una novela lírica y, como reverso y paradoja, una poesía épica que toma sus moldes, en parte, de esa narrativa abandonada por imposible. Podría decirse que, por atracción de contrarios, los poetas se han convertido en novelistas y los novelistas en poetas; metamorfosis de las maneras literarias.

Y llegamos adonde se deseaba: el poema como narración, es decir, narración en verso, no poema decimonónicamente narrativo ni la prosa cortada de los malos versificadores —lugar al que ha conducido un mal entendimiento del verso libre—, sino el espíritu narrativo en los moldes rítmicos del verso: el poema épico. Apartarse del «*ego* lírico», que éste desaparezca diluido en las situaciones, el asunto, los personajes —sea héroe o antihéroe épico—. Y así, a través de un sendero, donde nos iríamos encontrando con Mallarmé y sus poemas dramáticos, los poemas-cosas de Rilke, el Eliot de *La tierra baldía,* los *Cantares,* de Pound, llegaríamos a esa nueva épica, cuyo máximo representante español es Alfonso Canales.

LA EPICA DE A. CANALES

El sentido épico en la poesía de Alfonso Canales: he aquí la meta de aquel recorrido que iniciamos; sentido épico que no es una novedad en nuestro autor, sino una constante matizada con los años, y llevada, con esfuerzo y autonomía, a mayores posibilidades expresivas, a un rigor cada vez más profundo. Ya en 1964, cuando se publica *Vida de Antonio* (10), antes de que se edite *Aminadab,* al que pertenece, Alfonso Canales define la raíz épica de su poesía:

de soledad, cantar,
contar, decir un algo
que de mí se despegue (p. 10).

Con esta expresión, no por sencilla menos justa, una vocal marca el paso de la lírica a la épica, de lo subjetivo a lo objetivo, de la impresión y el sentimiento personal a la narración en verso, como un trasladar las emociones a la ficción de un personaje que, por hablar todavía en el pronombre primero y personal, expresa las ideas y fines de su creador:

(9) Félix de Azúa: *Infame Turba,* Barcelona, 1972; p. 85.
(10) Alfonso Canales: *Vida de Antonio,* Edición de Angel Caffarena, Málaga, 1964.

Quiero hacer una prosa
con el perecedero
tejido humano: un tiento (p. 11).

Tentativa que, de libro en libro, nos va trasladando hasta este último: *Epica menor,* donde la aproximación al canto primitivo y primigenio, si no total, es un roce, una caricia que permite intuir una epopeya para el futuro poético de Canales. Si todavía presente —resaltando, al tiempo que agonizaba, en el libro anterior— ahora el «*ego* lírico» se desvanece, y aquello que conformaba un matiz objetivista se convierte en la base primordial del estilo. *Epica menor* es el reverso de sus inmediatos antecesores, el forro de aquellos ropajes; si entonces el mundo objetivo, el análisis psicológico, la creación de personajes, hallábanse al servicio del ojo íntimo del poeta, ahora dicha mirada subjetiva se aparta como protagonista del poema y sólo se vislumbra como aquella capacidad que permite crear entes ficticios, pero con tal sutileza, que uno imagina tropezarse con ellos por la calle. Como dice Juan Gil-Albert a propósito del actor, así sucede ahora con el poeta: «El verdadero arte del acto estriba en desaparecer cada noche detrás del personaje que se representa; en inmolarse personalmente en favor del héroe que se trata de invocar» (11), como antes le ocurrió al novelista.

Ya para concluir, recordemos, como muestra del poema épico —tal y como aquí se considera, y por no citar una serie de títulos—, un fragmento de *El joven y el mar,* en donde —y al margen de sugerir, por oposición, la famosa novelita de Hemingway— se cuentan, como también en *El grumete,* al que hay que considerar continuación de la historia, las aventuras, inicialmente soñadas y más tarde realidad, de un joven que quiere ser marino, a la manera de Jack London o R. L. Stevenson, maestros del género en la prosa:

Sentado en un noray,
los pies en la maroma tensada, cuando apenas
contaba quince años, soñaba con las islas
de los mares del Sur, con las montañas
errantes de los mares
del Norte. Levantaba navíos en el aire,
pugnando sólo por partir.

¿Adónde?
No lo sabía, y no saber es gala
de la dorada juventud (pp. 31 y 32).

---

(11) Juan Gil-Albert· *Contra el cine,* Mis cosechas, Valencia, 1955; p. 77.

De este modo, *Epica menor* es el libro que más consigue, pues aúna, encierra, a los dos anteriores en lo que de más importante tiene, a nuestro parecer: la poética de Alfonso Canales. *Epica menor* aclara, delimita, aquello contenido en las casas de *Reales Sitios* y en el paisaje andaluz, malagueño, del *Réquiem*...: el rasgo más característico del autor de estos tres libros, aquí considerados como una trilogía: el poema entendido como una narración, la narración en verso, la épica.

PEPE PIERA (Carretera de Barcelona, 47, 2.ª MELIANA, Valencia).

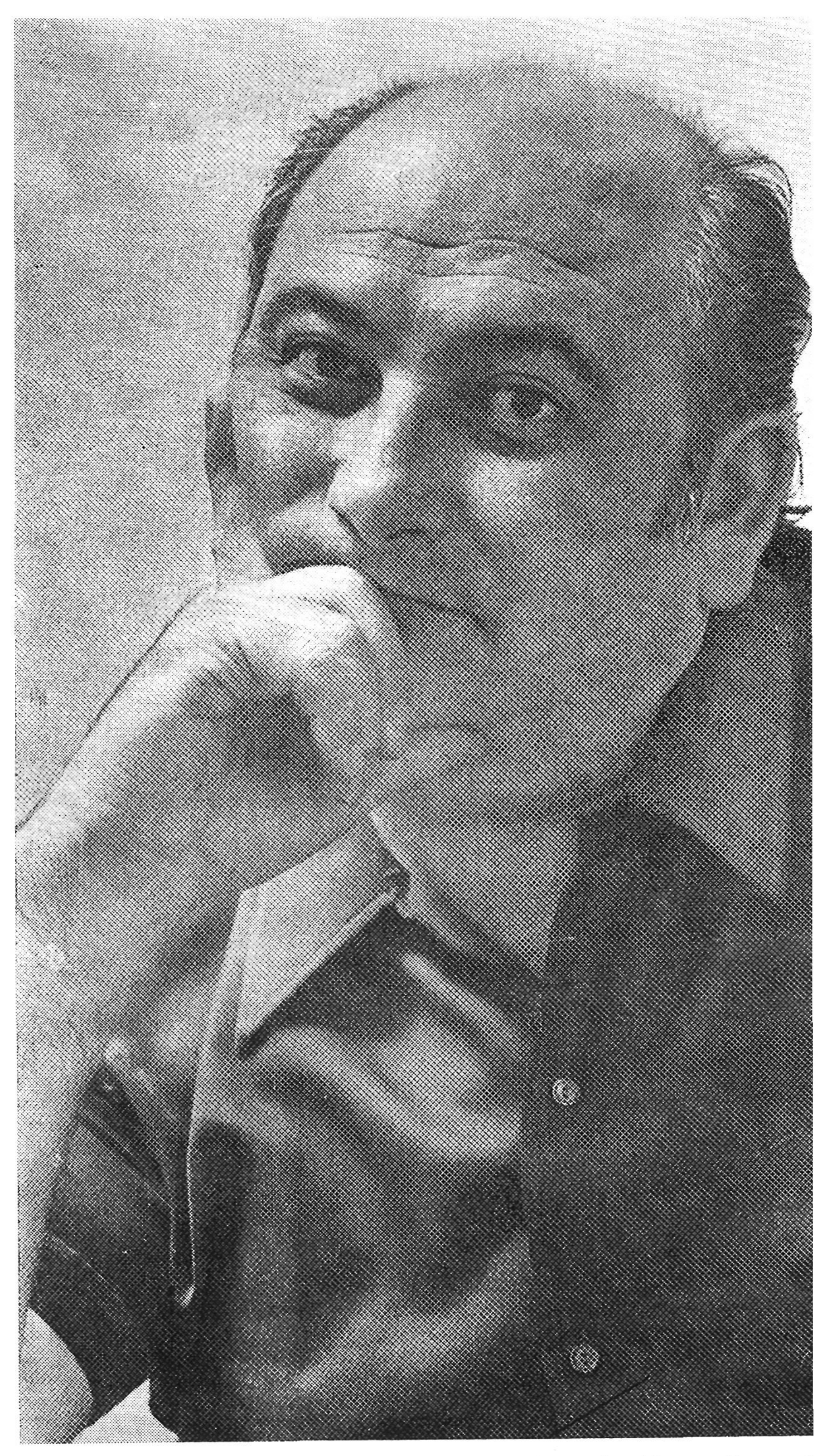
BERNAOLA, HALFFTER, MARCO, DE PABLO

(Ciclo de música española contemporánea)

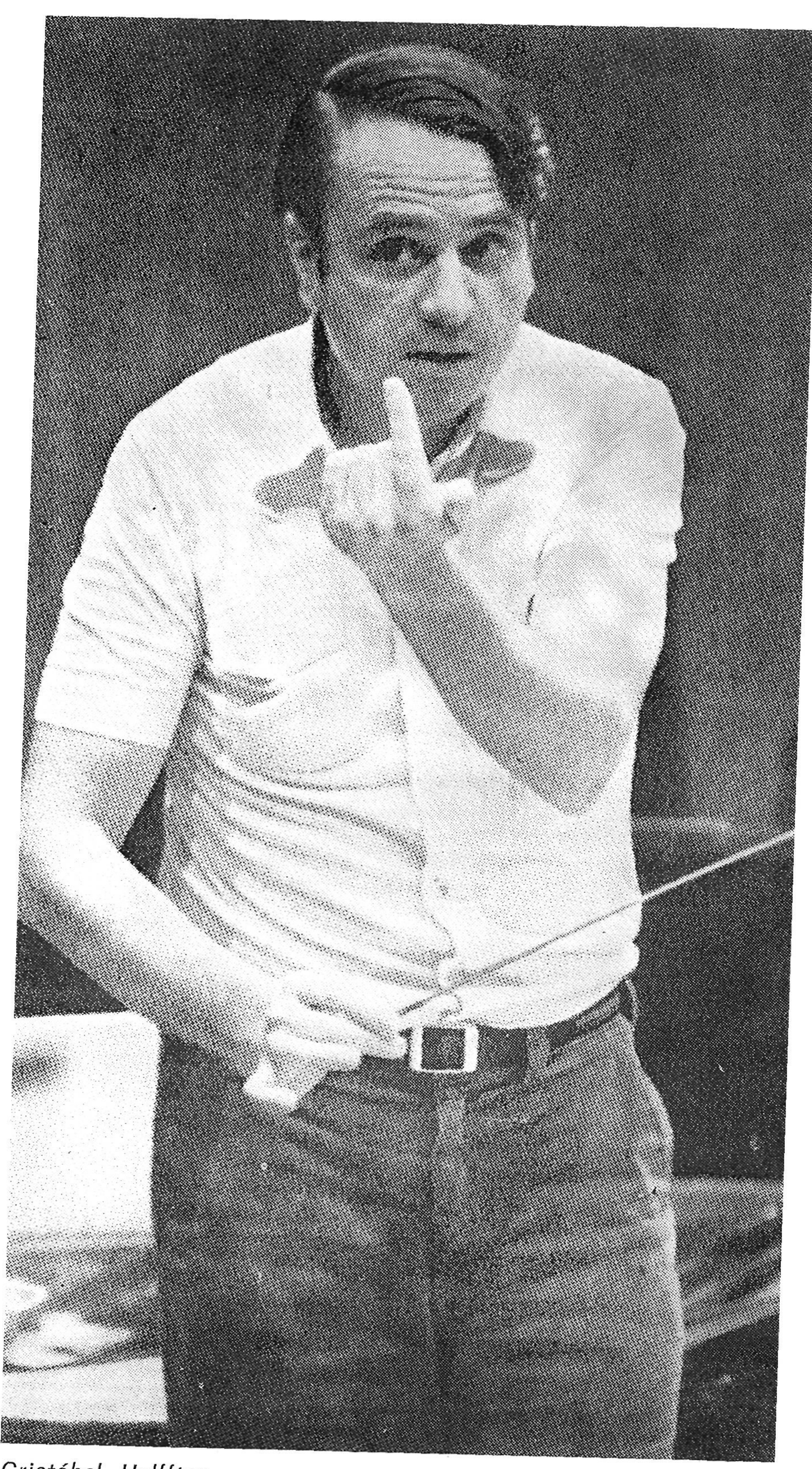
Cuatro conciertos monográficos ha sido el balance principal del Ciclo de Música Española Contemporánea que, patrocinado por la Fundación «Juan March», ha tenido lugar en el salón de actos del nuevo edificio de la Fundación en Madrid. El que cada concierto haya estado dedicado a un compositor actual supone, al mismo tiempo, el reconocimiento de cada uno de ellos y una toma de conciencia de la realidad de nuestra música de hoy, si bien es cierto que los cuatro nombres seleccionados figuran plenamente en las programaciones de música actual de numerosos países.

Establecido este criterio, entramos en los conciertos, que han estado acompañados de un estudio crítico de la obra de cada compositor y de un coloquio previo que ha permitido explicar y comentar su posición musical a todos ellos, salvo en el caso de Luis de Pablo, por estar ausente en Canadá. Carmelo Alonso Bernaola abrió el Ciclo, correspondiendo a Enrique Franco el comentario crítico, mientras que en el concierto actuó un grupo de instrumentistas dirigidos por el propio compositor y por José María Franco Gil, al que podemos calificar de «especialista» de la música actual. El programa incluía las siguientes obras de Bernaola: *Polifonías, Superficie núm. 4* (interpretado por el Cuarteto Koan), *Mixturas, Oda für Marisa* (clarinete solista, Bernaola; trompa solista, Francisco Bruguera Muñoz) y *Relatividades,* compuestas entre 1964 y 1971, los que nos da un reciente panorama de su creación.

En su estudio, Enrique Franco analiza las diversas etapas creacionales de Bernaola y, al referirse al que llama ciclo 1967-1972, dice



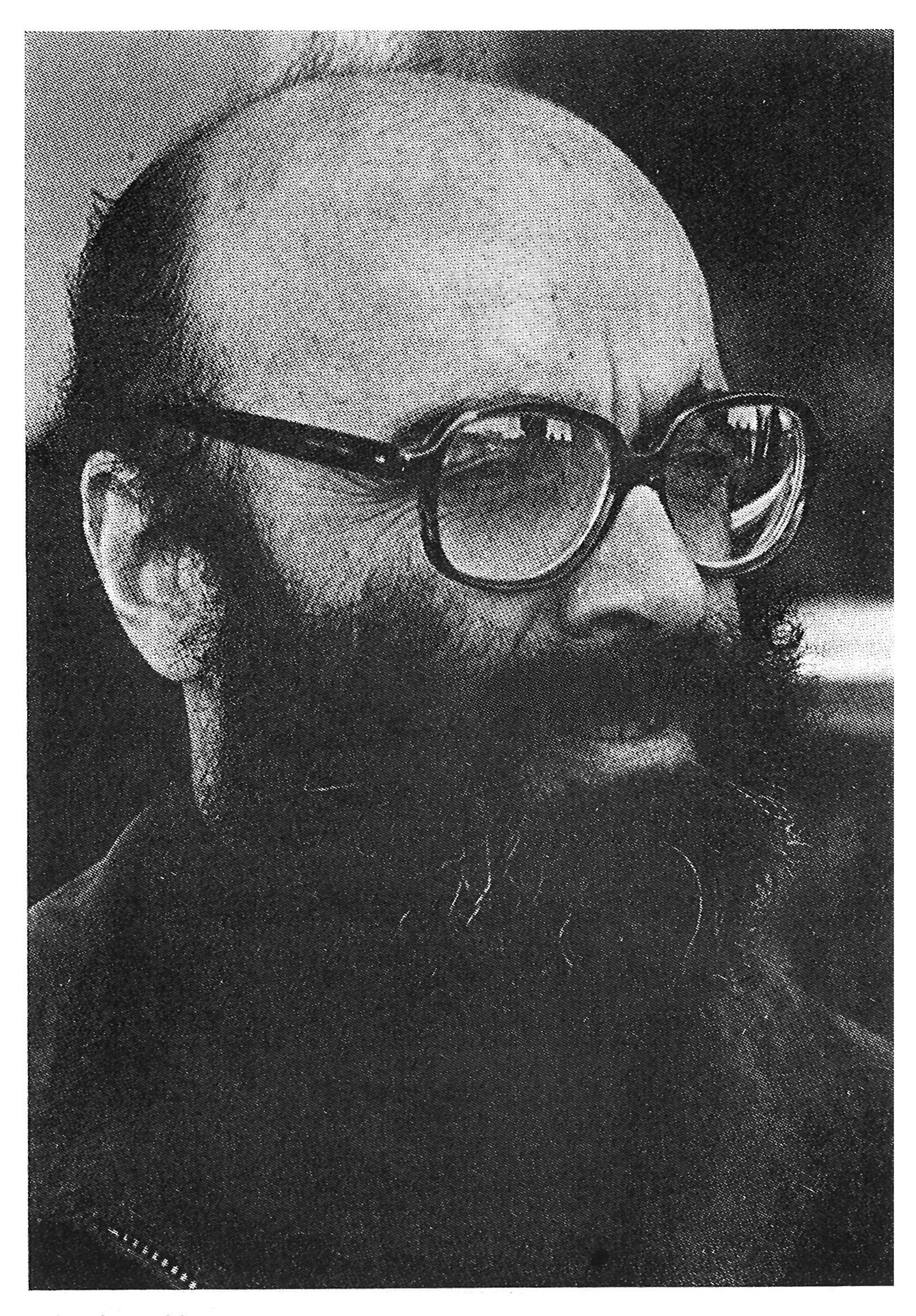
Carmelo Alonso Bernaola



Cristóbal Halffter



Tomás Marco



Luis de Pablo

concretamente: «... se advierte la progresiva asimilación en la conciencia del músico de todos los procedimientos y "estilos de pensar" practicados en obras anteriores. Lo que provoca una mayor naturalidad de expresión como resultado de una más amplia espontaneidad de concepto y de lenguaje». Por su parte, Bernaola, durante el coloquio, completó su postura como compositor: «No considero que se haya producido tal ruptura (entre el compositor y el público) en cuanto a pensamiento de creación. Lo que realmente ha habido es una mutación (sufrida también por él como creador). El *ars nova* representó un cambio grande por su "atematismo", mayor incluso que el que supuso el dodecafonismo. Ya no existe el hilo conductor —melódico— de la música tradicional. Este hilo narrativo lo constituye todo el conjunto sonoro.» Bernaola comprende, por su propia evolución, lo que ha supuesto la nueva ordenación musical frente al auditorio. En su caso, su acercamiento a los nuevos modos de hacer fue consecuencia de una necesidad interna, de una evolución, en ocasiones incluso inconsciente, hacia los nuevos ordenamientos del lenguaje musical, mientras que el oyente tiene muchas veces una actitud pasiva que le obliga a un más lento y más largo recorrido.

La segunda sesión del Ciclo correspondió a la música de Cristóbal Halffter, cuyo estudio crítico fue realizado por Harry Halbreich. El programa estuvo integrado por *Antiphonismoi*, *Noche pasiva del sentido* (soprano solista, Montserrat Alavedra), *Oda*, y *Líneas y puntos* (para veinte instrumentos de viento y sonidos electrónicos). El conjunto instrumental estuvo bajo la dirección del propio compositor. En su estudio, Harry Halbreich nos habla también de «un Halffter anterior a las *Microformas*, tradicionalista, lleno de talento y de promesas dentro del linaje de los compositores de la generación precedente (entre los que se encuentran sus tíos Ernesto y Rodolfo, autores de primera fila) y otro Halffter de después de las *Microformas*, convertido gradualmente en uno de los maestros de la nueva música mundial».

La evolución es, por tanto, el síntoma de Bernaola y de Halffter, como lo fue en Luis de Pablo, porque los tres —nacidos en 1929 el primero y en 1930 los otros dos— se formaron en la escuela tradicional que dominaba en el conservatorio de modo exclusivista. Sus primeras obras respondieron a esa formación, y fue la toma de contacto con otras tendencias la que fue configurando su personalidad creadora posterior. El panorama ha sido distinto para las generaciones siguientes y tal es el caso de Tomás Marco, que figura también en el Ciclo. Sin embargo, coinciden en su proyección fuera de España y buena prueba de ello ha sido la concesión de la presidencia de

honor del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Royan 1975 a Cristóbal Halffter.

Para Halffter, la música es algo vital y su orientación o sus títulos deben participar de los acontecimientos de su época. Así encontramos su *Tiempo para espacios*, dedicado a cuatro artistas plásticos actuales: Chillida, Sempere, Muñoz y Rivera, o su tríptico sinfónico dedicado a la memoria de tres poetas españoles desaparecidos en trágicas circunstancias: Antonio Machado, Miguel Hernández y Federico García Lorca. Y ese mismo criterio se manifiesta en sus palabras en el coloquio: «El fin de la música no es el disco o la cinta, sino verla interpretar, porque esa importante parte visual le confiere un gran poder de comunicación.» Y al referirse a esa relación de su música con los acontecimientos de su época, aclara: «No pretendo en ningún momento con mis obras hacer política. Pretendo que el oyente de mi obra considere ésta como música; pero quiero acercar la creación artística al mundo que nos rodea.» Su inquietud extramusical forma parte de su propia inquietud como creador a la hora de elegir su lenguaje, que busca un nuevo camino en cada nueva obra.

El tercer concierto del Ciclo recogió obras de Tomás Marco, el más joven de los cuatro, aunque su proyección interior y exterior esté a un nivel parecido. El trabajo crítico sobre su obra ha sido redactado por Carlos Gómez Amat, quien publicó recientemente una biografía del mismo compositor. El programa, dirigido por José María Franco Gil, incluía *Nuba, Vitral, Música celestial núm. 1, L'invitation au voyage* y *Cantos del pozo artesano* (soprano, Esperanza Abad; actriz, Lola Mauñoz).

En su análisis, Carlos Gómez Amat define y define bien el presente de Tomás Marco: «No es creíble que lo que llamemos "estilo" cambie de forma fundamental en el futuro de Tomás Marco, pues el artista ha entrado ya en su primera madurez. Además, esa forma de hacer no está relacionada sólo con problemas técnicos. El autor plantea su obra desde una hondura sociológica que está plenamente de acuerdo con el tiempo en que vivimos.» Y añade: «Marco intenta siempre que su producción "tenga sus razones", aunque éstas hayan de hacer equilibrios entre el mundo de la percepción sensorial y la intelectual.» Para Tomás Marco, importa decisivamente la participación activa de la escucha. Lo que parece lógica consecuencia de su inquietud como compositor frente a la audiencia pasiva, colmada y satisfecha con la continua repetición de los mismos títulos. Porque, como bien ha señalado Adorno, la «cosificación» no sólo se produce frente a la música creada para el consumo, sino que alcanza a las obras cumbres de la música cuando el consumidor se apodera de

ellas tras la reiterada escucha pasiva. Y Tomás Marco, por querer contar con esa postura activa del oyente, la provoca para que se produzca de verdad la comunicación. La participación del espectador es una preocupación general de las artes de comunicación, y la música no podía estar ausente. Pero el problema es difícil cuando la «cosificación» es el mal extendido entre los aficionados tradicionales. Consciente también del tema, Bernaola señalaba en su coloquio: «Creo que este tipo de música suele extrañar más al verdadero melómano aficionado que a las personas no habituadas a oír música.» Ese «habituadas» es el sinónimo de la escucha pasiva a la que alude Tomás Marco.

El último concierto del Ciclo, dedicado a Luis de Pablo, tuvo de nuevo a José María Franco Gil al frente del conjunto instrumental. Cuatro títulos formaban el programa: *Radial, Cesuras, La libertad sonríe* y *Elephants Ivres II,* que, escritas entre 1960 y 1973, ofrecían una amplia muestra de su obra. Aunque ya hemos indicado que no hubo coloquio, el estudio de Paul Beusen nos ofrece unos datos claves de la trayectoria creacional de Luis de Pablo. Su incorporación a corrientes que rompen con la tradición se manifiesta a través de las influencias de la Escuela de Viena, que en aquellos años suponía un extraordinario avance que había de llevarle a formas más libres, puesto que la Escuela de Viena fue una ruptura en busca de una libertad para ceñirse a unos nuevos cánones, aunque sea obligado añadir que sirvió de espoleta para una serie de evoluciones posteriores.

Dice Paul Beusen: «Son estas obras de madurez *(We y Tamaño natural)* en las que el compositor está en posesión de sus medios, gracias a la exploración sistemática de un total sonoro que ya no podían proporcionarle la orquesta o los instrumentos tradicionales.» Al hablar de *We* señala: «Entre el material de *We* se distinguen extraños cantos gregorianos mezclados con el más puro folklore hispano.» Y con ello pone de manifiesto lo mismo que Enrique Franco indica en su estudio sobre Bernaola: «En algunas de sus obras la crítica extranjera ha visto, como en el caso de otros vanguardistas españoles, muestras inequívocas de carácter racial.» Por su parte, Tomás Marco, partícipe también de este criterio, afirmaba en el coloquio: «De hecho, la música media de todos los países se parece muchísimo... La mía es española en la medida en que yo lo soy. Si en mi primera etapa pudo haber una búsqueda de un lenguaje universal o esperantista, posteriormente mi propósito ha sido reflejar el carácter español, a veces en un sentido humorístico, de burla en cierto modo. Mi última obra, *Escoria,* se inscribe por entero en la cultura española y toda su estructura y espíritu reflejan su título.» La coincidencia se da tam-

bién en Cristóbal Halffter, cuyas últimas obras están dedicadas a pintores y poetas españoles. Quizá la razón de todo resida en su estabilización como compositores, tal como comentó Tomás Marco al admitir su primera postura «esperantista» para pasar a un plano de sinceridad y de autenticidad derivadas de su propia madurez.

Concluido el Ciclo, sólo es posible comentar que aún queda una serie de nombres en la música española actual a los que dedicar sesiones parecidas. Pero si todo no era posible, hemos contado al menos con cuatro, tratados al nivel de su prestigio internacional. La respuesta del público ha sido otra muestra de la evolución del ambiente que no podía limitarse a los creadores. Coloquios y conciertos han probado que sí hay un público dispuesto a la escucha activa que reclama Tomás Marco. El retraso en la aceptación no debe sorprender. Como recuerda Carlos Gómez Amat en su estudio: «La Música, como arte bella parangonable a sus compañeras, no puede desarrollarse hasta muy tarde.»—*CARLOS-JOSE COSTAS (General Mola, número 211. MADRID-2).*

PIÑERA Y EL TEMA DEL ABSURDO

De las novelas escritas a partir de 1959 puede mencionarse *Pequeñas maniobras,* publicada en Cuba en 1963 por Virgilio Piñera (*). La trama se reduce a describir los estados de conciencia de un pobre maestro de escuela —Sebastián—, sus oficios y ocupaciones. La influencia de Arthur Adamov en la obra de Piñera es evidente no sólo en su teatro, sino también en sus producciones narrativas. *Pequeñas maniobras* está configurada bajo el modelo de la pieza teatral *La grande et la petite Manoeuvre* (1950), del autor francés. Como el drama de Adamov, la novela de Piñera presenta la inevitable incomunicabilidad del hombre con el mundo que lo rodea. Más allá de su conciencia el protagonista experimenta un miedo incontrolable. Al igual que «El Mutilado» de Adamov, Sebastián se siente atrapado por fuerzas externas, que lo convierten en una víctima más de una existencia que no logra explicarse y mucho menos comprender. Mediante los

(*) Virgilio Piñera: *Pequeñas maniobras,* La Habana, Ediciones Revolución, 1963. Para conveniencia del lector, las referencias a esta obra aparecen entre paréntesis después de la cita. Piñera tiene publicadas dos novelas más: *La carne de René,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, y *Presiones y diamantes,* La Habana, Instituto del Libro, 1967.

pensamientos y las experiencias de Sebastián, el autor presenta la absurdidad de la vida humana.

El contexto social e histórico de la novela es la época de Batista. Aunque el escenario escogido por Piñera es La Habana, el asunto se desarrolla al margen de las preocupaciones políticas. Este hecho no impide que el narrador haga algunas alusiones a la lucha subversiva. Estas escasas referencias, esparcidas por el relato, sirven para señalar la época en que transcurren las experiencias narradas, que Piñera califica de «pequeñas maniobras». El mismo Sebastián se encarga de aclarar que su confesiones no tienen nada que ver con la situación política: «Quiero aclarar que si yo hablo de esbirros por acá y de esbirros por allá no es porque haya cometido un hecho delictuoso. Hasta ahora no he robado ni matado. Bien; si no he hecho ni una cosa ni la otra, debo guardarme muy mucho de que los esbirros hagan recaer sus sospechas en mi persona» (pp. 11-12). Otra de las pocas ocasiones en que se hace referencia a la situación política del país es cuando Sebastián es detenido como consecuencia de la extraña muerte de su compañero de cuarto. La alusión se limita, en esta instancia, a indicar que el crimen obedeció a razones de política internacional.

Por otra parte, el protagonista es el prototipo del hombre cobarde que se asusta hasta de sus propios pensamientos. Piñera muestra cómo la febril imaginación de este absurdo personaje extrae las más extrañas consecuencias de los hechos más triviales e insignificantes. Se comprende entonces que sienta un miedo atroz de hacerse sospechoso a las autoridades policíacas o de verse envuelto en compromiso de cualquier clase. Sebastián se aterra sólo de pensarlo. Los lugares donde habita o donde transcurre su anodina existencia (la casa de huéspedes, el apartamento de Gustavo, la casa de Teresa, el centro espiritista de Paz y Concordia) contribuyen a delinear la figura del personaje, aunque no son descritos con la minuciosidad de la técnica naturalista de la novela criolla. Su función se limita a hacer resaltar el miedo cósmico que se ha apoderado de esta infeliz y, al parecer, desdichada criatura. De ahí que la vida para Sebastián consista simplemente en estar en el mundo: «No hay que hacerse ilusiones: he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada» (p. 26).

El dislate de la existencia de Sebastián se manifiesta en tres niveles: en el plano de la conciencia, en la vida sexual y en las relaciones sociales. La primera de éstas es la causa de todas sus inhibiciones, ya que la paralización de los resortes morales produce un miedo atroz

a tomar las decisiones y a aceptar las responsabilidades que la vida en común impone al individuo. Este miedo es, a su vez, la causa de sus continuas fugas. Se fuga de casa de Fernando por miedo a Sara, de Carlos el seminarista, del cura amigo de Carlos, de la casa del director de la escuela por miedo a su mujer, Elisa. Huye del hermano de ésta, del padre José; también huye de la casa de Teresa por miedo al matrimonio, y huye, sobre todo, de sí mismo. Sebastián comprende, sin que eso lo altere en lo más mínimo, que la norma de su vida es, justamente, un continuo fugarse de sí mismo.

Si la fuga es la norma de conducta de su vida, la cobardía es su condición innata. Piñera lo presenta temeroso de las confidencias que pudiera hacerle el militar retirado acerca del desfalco de la caja del retiro militar, por miedo a verse envuelto en un escándalo que ocurrió hace más de cuarenta años, cuando él todavía ni siquiera había nacido. Sebastián teme el sacramento de la confesión porque ésta puede sacar a la luz sus más recónditos deseos. El solo pensamiento de que pueda llegar a conocer al cura de la iglesia de San Francisco le produce un sudor helado que le corre entre el pecho y la espalda. Acuciado por Teresa para que acabe de confesarle su amor, le replica que esa confesión es tomar contacto con la muerte, que confesarse es morirse. El personaje piñeriano le teme, en fin, a la vida y a todo lo viviente. Sin embargo, la muerte no le produce ni siquiera la más mínima turbación. Su última ocupación en el centro espiritista no lo atemoriza: «A pesar de tales negruras, teniendo en cuenta que en "Paz y Concordia" se opera con el Más Allá, en ningún momento he sentido miedo. El mío termina en el linde de la Vida» (p. 199).

En el segundo nivel, Sebastián es el pícaro homosexual. Las alusiones a la inversión del personaje aparecen a lo largo de la novela. Desde las primeras páginas, Piñera deja señales que, acumuladas y analizadas cuidadosamente, revelan la proclive naturaleza de Sebastián. Este procedimiento del autor se aviene con el carácter esencial del personaje, que, a causa de su innata cobardía, rehúye las confesiones directas. Cuando Teresa lo invita a cenar, dice: «Sabemos que en pocos minutos vamos a calmar las hambres que está en nuestras manos calmar: ella, mi hambre de comida; yo, su hambre de sexo» (página 25). Piñera no excluye de las pequeñas maniobras de su alienado personaje el lance amoroso bisexual. Al incluir la aventura erótica con Teresa, el autor no sólo ilustra la doble naturaleza de Sebastián, sino que corrobora aún más su homosexualidad. En el capítulo cuarto, que recoge en primera persona las reflexiones de la joven después del triste incidente, Teresa no lo culpa de su repentina decisión de no seguir adelante con los planes del matrimonio. Por el

contrario, siente lástima y conmiseración por este irresoluto ser que arrastra consigo el tormento de su propia defección sexual: «Yo misma olvidé mis dudas, mis prevenciones; cómo no olvidarlas frente a un hombre, puro, decidido; frente a un hombre que durante quince días vivió el hermoso y terrible sueño de su propia negación. Yo también creí, también yo tuve una fe ardiente y santa» (p. 90).

La excéntrica personalidad de Sebastián es la causa de su desajuste social. Su enajenación tiene su origen en la convicción del personaje de que la vida es un angustioso deber en el que el individuo se halla encerrado en el castillo de su mundo interior. Así, en la disputa entre los maestros y el director, el protagonista no quiere comprometerse, aceptando lo que considera hechos consumados. Ante esta deslealtad, que le acarrea sinsabores y penurias sociales y económicas, opta por el sometimiento: «Nada de rebeldías: si cada uno tiene el derecho a seleccionar su animal, yo ahora mismo escojo el lagarto. El tigre y el león acaban por ser matados; el lagarto tiene la probabilidad de escapar. Me fascina este animalejo que se confunde con las hojas, que cambia de color, que se arrastra, que duerme mucho... El se confunde con las hojas y yo me confundo con los bobos. Si pasa el gato sólo verá hojas, si pasan los esbirros sólo verán bobos... Y seguirán de largo. No firmaré ningún manifiesto, no formaré en los desfiles callejeros, yo no quiero comprometerme» (página 23). El timorato maestro se deja después explotar por el director, pero siempre justificando su abyecta sumisión:

> Me siento picado, pero no le doy la mayor importancia a estas agonizantes rebeldías. Soy yo quien ha elegido este camino; nada tengo que ver con esos personajes de las novelas del siglo pasado que arrancaban lágrimas a nuestras abuelas. Yo soy quien autoriza al director, yo el que permite la vejación de palabra y hasta de obra; le diré «señor», me arrodillaré si es preciso, esto es un asunto que resuelvo yo solo, tiene sus ventajas; nadie, ni yo mismo, hace nada si no es a cambio de algo. Si él me proporciona lo que yo busco, está en su perfecto derecho de mandarme. El es mi amo, pero yo soy el amo de mi destino y un destino triste ayuda a escapar de las complicaciones. No quisiera que ellas fueran mi amo (p. 55).

No cabe duda de que el protagonista siente un extraño placer en ese rito orgiástico de su voluntaria servidumbre. En realidad, Sebastián no quiere ser un héroe, por lo menos en el sentido tradicional en que se utiliza este vocablo. Prefiere encubrir los turbios manejos del director con los fondos de la escuela al civismo de desenmascararlo. Se jacta de que son pocos los que en La Habana pueden igualársele, *mientras contempla el espectáculo de los que se empeñan*

en subir, mientras él persiste en descender. No obstante esta contradicción entre sus ambiciones y las ajenas, Sebastián rechaza de plano que los valores materiales descansen en los transitorios bienes materiales que el éxito puede proporcionar. Así, le desconcierta que sea el dinero la medida de los valores morales: «El mundo es bien absurdo: Elisa ahorra, Elisa es moral; yo no ahorro nada, yo soy inmoral» (p. 49). La absurdidad de las relaciones sociales es la causa de que Sebastián desprecie y se resuelva en contra de la sociedad. Esto explica que no quiera ser igual a los demás, ya porque no pueda serlo biológicamente, ya porque la inmoralidad de las costumbres le repugnen. Esta idea es la que lo convierte, al menos dentro de su fuero interno, en un verdadero y auténtico héroe.

Esta extraña mutación psicológica que se percibe en el tono de la narración explica el cambio que se opera en la novela a partir del capítulo quinto. Sebastián deja de ser el hombre introvertido, el excéntrico personaje que todo le produce miedo, para exclamar pletóricamente: «¡La vida! Sepan que me encanta y que no encuentro deporte más apasionado que vivir» (p. 177). Piñera descubre entonces que lo que parecía ser la atribulada confesión de un alma atormentada son las memorias de un Casanova invertido, disfrazado de Periquillo Sarniento. Regresa de nuevo a la escuela, a su servilismo de antaño, contemplando sardónicamente cómo la historia se repite. Regresa a la escuela, experimentando el placer de formar niños-cobayos, entre los cuales tuvo el triste honor de contarse en su infancia. Se muda para la casa de huéspedes de Matilde Bruckmann, donde pasa revista a otra legión de personajes tan excéntricos como él. Vende también libros, oficio que le permite tropezarse con nuevos personajes. Se convierte en fotógrafo callejero para entrar en contacto con nuevos y más fascinantes personajes. Da clases particulares, hasta que va a parar al centro espiritista, donde espera hallar el amparo que busca. Piñera ha transformado al angustiado y confuso maestro en un pícaro redomado.

El tono autobiográfico y confidencial que Piñera logra en los primeros capítulos desaparece cuando se descubre que en la segunda parte Sebastián es utilizado como pretexto para presentar un cuadro de la sociedad. Aunque ambas partes tienen en común ciertos elementos, sus fines son opuestos. Mientras que la primera adopta el tono íntimo, propio de la confesión o el diario, la otra prefiere el tono irónico que ponga de manifiesto las contradicciones o las injusticias sociales. La mixtificación formal de ambas actividades narrativas constituye un grave fallo en la estructuración de la novela. Sin embargo, pudiera pensarse que la forma acuñada por Piñera en *Pequeñas ma-*

niobras responde a la naturaleza del tema: la absurdidad de la existencia humana. Si absurda es la materia narrativa, absurda deberá ser la estructura de la obra. Pero todavía queda otro problema por resolver: ¿cómo explicar el capítulo cuarto, que recoge las vivencias de la amante de Sebastián? ¿Cómo pudo Sebastián conocer los pensamientos de Teresa? Este capítulo, que es uno de los pocos en que el autor utiliza el monólogo interior, aparece intercalado en medio de las memorias de Sebastián. La naturaleza absurda del tema no es suficiente para justificar este fallo de la novela, si se tiene en cuenta que el efecto estético reside también en la forma que recibe la materia durante el acto de creación.—*E. MENDEZ Y SOTO (Barat College of the Sacred Heart. LAKE FOREST, Illinois, U.S.A.).*

LA POESIA ULTIMA DE LUIS ROSALES

Un gran poeta nos sorprende siempre con lo que de él esperábamos. No necesitaba Luis Rosales de su último libro, *Canciones,* para ser uno de los pocos —poquísimos— grandes poetas vivos tanto de nuestra lengua como de ese dialecto universal que es la lengua particular de la poesía. Sin embargo, después de la publicación de este nuevo libro, sus lectores comprobamos que sin él Rosales no sería el mismo que es o no tendría todo el ser que ahora tiene. «Si no esperas, no te sobrevendrá lo inesperado», decía el visionario y hermético Heráclito, y lo inesperado les ha sobrevenido a los que sabían de Rosales, y por ese saber —que es sabor— de su poesía estaban siempre a la espera de un nuevo milagro. Sí, esta imprevisible e inevitable colección de poemas es tan distinta a todo lo de Rosales, que sólo Rosales era capaz de escribirla, porque un poeta puede repetir a imitar a otros, pero lo que no puede es repetirse ni menos imitarse nunca a sí mismo mientras la poesía le esté viva adentro. La voz y el aire son —¿qué duda cabe?— inconfundibles; mas él muestra, también ahí, una sombra de hoy que le turba la voz y le enturbia el aire.

Dentro de su extraordinaria riqueza de pensamiento y de sonido —*Canciones* es el libro más vario y multiforme de Rosales—, ese aire y esa voz se manifiestan de dos maneras diversas y en dos diferentes tonos dominantes: el primero, y en cierto modo el principal, por ser el más frecuente y el que corresponde al título de la obra, es un camino largo y sinuoso, que el poeta recorre con menu-

dos y, a veces, diminutos pasos. Lo forman pequeñas canciones, coplas, motes, sentencias y decires, en los que la gracia popular de su andadura andaluza coincide íntimamente con el dominio magistral de la gaya ciencia. En estos poemillas, Rosales juega con su sabiduría, con su conocimiento del hombre y de las cosas, con su saber de la poesía y de la verdad, porque sólo el poeta puede jugar alegre y buenamente a lo que nadie juega y con lo que nadie juega: con su propia muerte y su propia tristeza y con la muerte y la tristeza de los seres más queridos. Sin la alegría sagrada del juego, la poesía no nace, porque está corrompida desde su mismo origen. Por eso hoy anda por el mundo tanta poesía abortada y contrahecha, porque los que la fabrican —con mucho talento a veces— están seria y noblemente preocupados por aclarar, declarar, anunciar, denunciar y comprometerse —con cualquier cosa que no sea la poesía—, pero son incapaces, por su característica y meritoria seriedad permanente, de entrar en el círculo mágico del juego, que es el único lugar donde podrían encontrar la definitiva palabra última de aquello mismo que con tanto afán querían decir. Todo eso no importa siempre que, frente a la turbamulta de la anti-poesía, tengamos algún ejemplo de archi-poesía, como la de Rosales.

El poeta queda, por supuesto —como el torero en el ruedo—, prisionero del juego alegre que él ha iniciado, y así lo declara en este interminable poema de dos versos o de un verso y medio:

El callejón sin salida
de la alegría!

Preso en ese callejón y perdido en su laberinto, no puede escapar a la presencia de la muerte y del amor, que unas veces vienen por separado y, otras, lo visitan juntos:

Cuando ya me vuelva
contra la pared,
si no me despiertas tú,
no despertaré.

También es asaltado por terribles visiones, reveladoras de que mucho peor que la posibilidad de morir a solas es la realidad total de la muerte sola y sin más. Así lo muestra en este minúsculo apocalipsis atroz, que se denomina —¡vaya broma!— «Futuro imperfecto»:

Pronto
el aire será una puerta
batiendo en un mundo solo.

Y el siguiente:

Dicen
que la muerte crece.

Menos mal que, de vez en cuando, Rosales juega también a darnos algún consuelo, como en la admirable y conmovedora «Canción del resucitado»:

Dios te conserve las alas
si tienes puestos los ojos
en la memoria del agua,
que también pasa el olvido,
como los álamos pasan
en la corriente del río;
sólo resucitarás
si el agua donde te miras
nunca deja de pasar.

En la memoria incesante de estas aguas inmemoriales se dibuja la más clara respuesta a las *Coplas* sombrías de Manrique, y el pertinaz temblor de su reflejo es el mejor antídoto para las corrientes mortales de aquellos viejos ríos, sólo ensimismados en llegar hasta la mar lejana. Indudablemente, el mencionado título, «Canción del resucitado», hace flotar una tenue sonrisa irónica sobre las pequeñas ondas de los versos. Es en los títulos de las *Canciones* donde suelen expresarse con mayor evidencia la ironía sutil y la broma —nunca malhumorada, aunque casi siempre triste— de Rosales. Desproporcionados, muchas veces de ex profeso, con relación a los pocos versos que los siguen, esos títulos tienen, en la mayoría de los casos, tanto valor poético como el poema mismo, y, en alguno, más, como, por ejemplo, éste: «Nuestra frontera interior está guardada por un centinela muerto.»

Pero las «canciones» propiamente dichas no continúan ininterrumpidamente a lo largo del libro, sino que —como un Guadiana músico— aparecen y desaparecen varias veces de la superficie, porque aquel otro tono de la misma voz al que nos referíamos las asusta con su sombra, las entrecorta y las sotierra. Ese segundo tono lo dan los que se podrían llamar —salvo uno, el dedicado a Picasso— los poemas de la muerte y de los muertos. Los tres primeros irrumpen con la denominacióln general de «Estos son los poemas de la muerte contigua», y están individualizados, como «Viento en la sangre», «Despertar en el frente» y «Centinela, ¡alerta!» Si al presagio oscuro de esos rótulos agregamos su fecha, 1937 —fecha terrible para todos los que llevamos a España en la sangre y en la garganta—, podemos

suponer que el golpe más negro tuvo que sacudir no hace mucho el alma de Rosales, hasta sus cimientos en la tierra, para que se sintiera impelido a convocar esos fantasmas de su pasado más terrible. Son dos romances separados por una décima, y con ellos Rosales demuestra que fue un gran desdichado y un gran cantor de su desdicha, porque no puede haber un español de veras al que no se le revuelvan los tuétanos con su lectura. Sobre todo el tercero, el más épico-lírico y el más bello y doloroso; el que —como en la canción citada— también tiene un centinela, pero no interior, sino exterior —con los ojos redondos en la noche clara—; no muerto, sino espantosamente vivo, rodeado por los muertos de ambos bandos y cercado por la muerte, sin bando. Y los muertos mudos le están diciendo, con el último licor de sus venas abiertas, que un gran fratricidio recíproco sólo puede salvarse con un gran perdón recíproco:

Se están uniendo las sangres
que no se unieron en vida,
solas ya sobre la tierra
para encontrarse caminan,
que la muerte no vendrá
vencedora ni vencida.

Después de los «poemas de la muerte contigua», vuelven las canciones, y la primera de ellas comienza diciendo:

No tengo más sangre;
¿qué quieres de mí?

¿Relación intencional con el último de los poemas precedentes? ¿Feliz coincidencia poética de una infelicidad vital? No lo sabemos y no importa saberlo, que todo poeta tiene una mano vigilante y una mano sonámbula que escribe a hurtadillas de su voluntad. Lo único que interesa de todos modos es lo que queda dicho, y no por qué ni para qué se dijo; aunque conviene señalar que los aciertos fortuitos más importantes sólo los tienen quienes suelen acertar con la más cuidadosa premeditación. Pero, aparte de esta primera —que conserva el eco de la sangre— y de dos o tres más, el tono general de la segunda serie de canciones parece nacer de una semi-sonrisa entre irónica e indulgente. Así, esta copla, que podría estar dirigida a uno de esos castellanos demasiado orgullosos de sus «altas tierras», lejanas del mar:

Tú, que nunca has visto el mar,
¿cuántos peces de agua dulce
en las venas no tendrás?

En un poemilla de sólo dos versos —y de pie quebrado—, Rosales establece con admirable precisión el que para nosotros es el primer axioma de un arte poética que él ha ido manifestando aquí y allá a lo largo de su obra:

La poesía
no es cosa tuya ni mia.

Se interrumpen por segunda vez las canciones, y el que podría considerarse como el cuarto momento o movimiento del libro se inicia con un terrible poema —«Hay una hora en la noche en que el reloj y el muerto se confunden»—, en el que la propia poesía, al ser pronunciada por una voz de muerto, se va componiendo en el borde mismo de su descomposición. Y el poema, o fantasma de poema, parece decirnos que, para ser auténtica y consecuente consigo misma, la poesía de la muerte debe terminar en la muerte de la poesía. (Por eso Dante, recién salido del infierno, exclama en el canto primero del *Purgatorio:* «Ma qui la morta poesì resurga».)

Al leer los versos de Rosales, no sabemos si el poeta es el muerto o la tumba insomne de un cadáver desapacible que continúa muriéndosele dentro, como si estuviera vivo, para mantenerlo desvelado, para coincidir con su tiempo y contaminarle la existencia:

No sé si vivo atascado por un muerto, pero siento su
olor como una llaga,
una llaga o un odio
que me impide acertar,
que me impide vivir,
o mejor dicho,
que me va haciendo realizar mi vida como si la leyera
en un periódico atrasado...

Y porque el presente de la vida —la vida que se va viviendo— tiene la extemporaneidad insignificante de una noticia atrasada, el olor gris a muerte anodina de la lectura actual de una actualidad pretérita, todo el trámite de vivir y las cosas y las obligaciones que lo integran —«la agenda con su estiércol progresivo»— se cumplen con exactos, mortales, indiferentes movimientos galvánicos:

como se dobla un muerto en el periódico para poder
llevarlo a la oficina...

Con la ultratumba de la voz, el poeta termina afanándose por enseñar a su muerto el minucioso trajín de la existencia para que vuelva a tener la apariencia de la vida y no siga persiguiéndolo con

«su atorada injusticia, su quieta obstinación», como reza la lápida del último verso.

El poema siguiente: «El mundo sigue siendo una creación abierta» —dedicado a Pablo Picasso en su noventa aniversario— contrasta claramente con el que acabamos de comentar y con todos los que hemos caracterizado como los poemas de la muerte y de los muertos, que van intercalados en las sanciones. Es un poema vital y lleno de entusiasmo, cuya misma forma métrica —cuartetos endecasílabos—, colabora a expresar la plenitud de un canto que, en los otros, nace desgarrado o está en la inminencia angustiosa de romperse. Ya el primer verso: «De pronto todo es cierto entre lo oscuro», actúa como una respuesta viva frente a ese segundo tono sombrío que se ha iniciado con los «Poemas de la muerte contigua», y que va adquiriendo mayor intensidad a medida que reaparece. Se diría que lo que la pintura le muestra influye en Rosales como un antídoto frente a lo que la poesía le dicta. La pura visión de la obra pictórica es un excitante que le hace olvidar por un momento el sordo rumor de la existencia en su ajetreo fúnebre. El esplendor cósmico —trágico y doloroso a veces, pero siempre vivificante— se le revela a través de la pintura, que obra en él como los signos de Nostradamus en el corazón de Fausto, ya sea que el mundo siga siendo «una creación abierta», o «anterior al paraíso», como en el poema dedicado a Manuel Rivera —también en cuartetos endecasílabos—, publicado después en «Como el corte hace sangre».

Pero si los versos a Picasso se nos meten en las venas «como un vino nuevo», los del tercer poema: «Como si fuera una alegría», nos vuelven a golpear con su azadón de sombra o de niebla, haciéndonos caer en un brumoso abismo, muy pequeño, que, sin embargo, ha sido capaz de tragarse toda la existencia, reduciéndola al recuerdo de un espejismo. Espejismo que engañó al poeta, «como si fuera una alegría», con la peor de las tristezas. Si el primero de los tres poemas es el canto de la muerte, o de un muerto, éste es el canto desencantado enteramente ya—, de la vejez, la soledad, el vacío y la indiferencia mortales:

Me lo he dicho mil veces:
—Piénsalo bien, piénsalo bien,
porque los trenes y los muertos
no son palabras, no son postergaciones,
no son siquiera imágenes;
son la presencia de lo inédito,
de lo que no se puede repetir,
porque es irrepetible como el hueso en la fruta,

de lo que no se puede repetir
en esta hora
en que dentro del cuarto no oigo nada,
dentro del cuerpo no oigo nada,
ni siquiera la sangre
que ya le ha dado la vuelta al mundo
y ahora está de regreso en esta habitación...

En esa hora de los muertos que, como los trenes, no puede repetirse —quizá una hora próxima a esa otra «en la noche en que el reloj y el muerto se confunden»—, Rosales tuvo la fuerza y la inteligencia necesarias para no engañarse ante la revelación de un fracaso radical —que ahuyenta, como hojas muertas, todos los honores, todos los aplausos y todas las alabanzas—, y tiene la honestidad brutal de desnudarse en esta tremenda y conmovedora confesión:

porque ya tengo la certidumbre de que hace un año,
aproximadamente,
nadie me oye con atención,
porque ya tenga la certidumbre de que los muertos
y los vivos
siguen haciendo ensayo general de algo que tienen
en común;
y en rigor es posible que no me oigan,
que no puedan oírme,
porque ya sólo digo lo que tengo pensado,
igual que la saliva sigue diciendo aún lo que tuvo
de palabra en su origen
y comienzo a vivir, como si fuera una alegría,
la dislaceración de estar cambiando de raíces
porque los jóvenes me han rodeado algunas veces
con su atención de hielo repetido
haciéndome creer que no estoy solo...

No se puede responder a esas palabras y, sin embargo, dieciséis jóvenes poetas le han dado, sin quererlo, la mejor respuesta, publicando hace algunos meses un libro de homenaje a Luis Rosales, que comienza con los últimos —y algunos de los mejores— poemas del homenajeado y termina con una serie de poemas de los homenajeantes. El título del libro *Como el corte hace sangre* es el que Rosales ha elegido para el conjunto de sus poemas, escritos después de *Canciones*. Con toda seguridad, este insólito homenaje ha conmovido profundamente a Rosales, llenándolo de la más verdadera alegría, y no de un simulacro de ella; pero es dudoso que pueda curarlo de la evidencia angustiosa de su frustración anonadante, porque —aunque puesta de manifiesto, acaso, por circunstancias dolo-

rosas— esa evidencia no es, en sí misma, circunstancial. Rosales sabe ya, definitivamente, que la plenitud de la poesía es tan imposible como la plenitud de la vida; y lo sabe porque el conocimiento de la imposibilidad radical de la poesía les está reservado a los poetas de verdad, de la misma manera que el conocimiento de la imposibilidad existencial de la vida sólo se da en quienes están más verdaderamente vivos.

Cuando tornan a reaparecer las canciones, las dos iniciales también parecen conservar el eco agónico de los poemas anteriores, con lo cual la posibilidad de una coincidencia fortuita se hace más difícil. La primera dice:

Porque ya
sólo me queda una lágrima
y no la puedo llorar.

Y la segunda:

De cuando en cuando la vida
parece que se detiene,
que se detiene asombrada,
asombrada por la muerte.

La imagen del tren, asociado con la muerte, de «Como si fuera una alegría», y la de la sangre que da una invisible e inaudita vuelta al mundo, encuentran una variante sutil en otra bellísima copla —la octava de esta serie—, cuya dulzura melancólica está disimulada por la broma del título, irónicamente desproporcionado: «Canción que suele utilizarse para demostrar que la tierra es redonda»:

El tren se marchaba y
lo iba sintiendo más lejos,
pero acercándose a mí.

Después de la tercera serie de coplas, Rosales vuelve a mirar atrás e incluye un poema en prosa —*que vale bien sus versos*—, escrito casi treinta años antes: «Retrato de Felicidad Panero», para consolarla de la muerte de su hijo, Leopoldo Quirino. Es el retrato de lo que queda de una mujer después de sufrir la amputación de lo que es más que ella misma. Las cinco partes del poema van tejiendo el deshacerse de una menos que sobreviviente (por estar más que sobremuerta), que está, sin embargo, más viva —con su apenas de vida desnacida— que toda la existencia interminable. Aunque es imposible dar, mediante la cita de frases aisladas, una idea cabal del prodigio —la cita más fiel puede ser una infidelidad—, no puedo

resistirme a cercenarlo, para que se tenga una imagen remota de cómo Rosales, por ejemplo, hace ver los ojos de su retratada. La segunda parte, «La herida hacia adentro», es en sí misma un portentoso poema a los ojos en general, y unos particularísimos ojos universales —únicos y totales a la vez—, en los que el alma y el cuerpo se han buscado, chocado y fundido para producir la milagrosa combustión de la mirada: «Tú eres una criatura clara. Para apoyarse en ti basta mirar tus ojos. Para encontrar descanso no, para encontrar cansancio.» Así comienza Rosales, con la palabra en la punta de los dedos, a dibujar los ojos de su modelo entrañable. Traza después las sombras de un viaje fantasmal a través del dolor de esos ojos —«Y el dolor es un viaje del que no se puede regresar»—, hasta llegar a un país —«donde nada ha empezado todavía». Los habitantes de ese país «se adentran en el mar como entrando en los ojos del mundo, como si penetraran dentro de un ojo abierto, que va cegando más a medida que avanzan». El viajero ve allí distintos, pero todos inevitables ojos: «y hay ojos largos, andados, correntíos, que parecen que no te miran aunque te arrastran dentro de ellos, y hay ojos íntimos, donde se puede caminar y se camina hasta encontrar su fuente; pero nunca lo olvides: se pueden caminar, se suelen caminar; no se regresa de ellos». El momento central de este retrato quieto y sucesivo se cumple cuando los ojos parecen otros de tanto llegar a ser ellos mismos, a causa de una visión definitiva y mortal: «Ya han visto lo que no pueden olvidar. Y los ojos, cuando no olvidan, ciegan, igual que tú has cegado de la noche anterior, igual que tú has cegado de tu hijo. Son lo mismo que un báculo, y ahora, con este nuevo peso ya no te pueden sostener, no te sostienen, porque querer a una persona o a una cosa quizá no es más que cegar de ella».

Al término del poema, en la quinta parte, la presencia entera, dulce y desolada de la mujer, se ha convertido en una sola mirada total, que la proyecta en todas las cosas y en donde todo se refleja, como en un gran espejo solitario y desvalido:

«Mirar es un milagro. Todos sabemos, de antemano, cómo se va a sentar, igual que conocemos, previamente, la altura justa que en una presa debe alcanzar el agua. Y así el descanso se convierte en lección. La cabeza un poquito ladeada, para dar una rápida y convincente sensación de dulzura; los brazos, espontáneos y redimidos; la sonrisa en el labio, como una lenta evaporación. Ahora ya está sentada, y en el descanso se feminiza un poco, se promueve en cuantos la rodean, y veis todo su cuerpo convirtiéndose en párpado.»

Cuando, por última vez, reaparecen las canciones, esperamos ya

la relación entre el «Retrato de Felicidad Panero» y la primera de ellas. El poeta no nos defrauda, porque la «Canción de la dulzura irrestañable», con la que se inicia la serie final, dice así:

Es tan dulce
que mira al mundo y parece
que se distribuye.

Hemos visto a Rosales emplear todos los colores y todos los matices, desde los más claros a los más oscuros, y lo hemos oído cantar —y enronquecerse— en los tonos y semi-tonos más diversos. La penúltima de sus coplas expresa, con gran senciller, la razón profunda de esos cambios y de esa variedad multicolor y multisonora:

La poesía
debe tener su misterio
para cada día.

Y los tres últimos poemas del libro demuestran que, aunque pareza imposible, a Rosales le quedaban por vivir los peores días, y que la poesía reservaba para ellos sus misterios más sombríos. Estos tres poemas tenebrosos se titulan: «Una huella de violeta en la nieve», «No era más que un espanto» y «El viaje». Empezará por el segundo de ellos, porque es hermano de «Hay una hora en la noche en que el reloj y el muerto se confunden», y sobre todo de «Como si fuera una alegría». Hasta tal punto me parece cercano este parentesco sanguíneo —o sangriento—, que los veo unidos por un mismo título: «Como si fuera una alegría y no era más que un espanto». La paradoja cruel de llamarse «No era más que un espanto» da la tónica de todo el poema, que no es más —y no es menos— que el desarrollo implacable y alucinado de su primera frase:

Esta puerca miseria de volver a empezar cuando
ya está todo acabado.

Sí, cuando escribió este poema ya estaba todo acabado para Rosales, y tanto que ya nada le quedaba, ni siquiera la poesía, derrumbada, demolida por la piqueta del espanto. Tropezando con los escombros de su propia alma, con sólo un poco de cal muerta —de tristeza— en la mano, el poeta es acosado por un miserable espanto muy pequeño, que se hace cada vez más chico, más poca cosa, más nonada, hasta convertirse en el virus filtrable que todo lo penetra, y que únicamente puede ser computado por un cálculo infinitesimal de lo espantable. Hay momentos pestilentes, virulentos,

en los que todo se desmorona por la carcoma, y en los que sólo el que pierde su poesía la ganará. Con la voz desmoronada, con la lengua carcomida, Rosales puede decir:

Y es tan sólo un espanto pequeño,
como un virus,
como una aguja que atravesara el ojo sin cegarlo,
como una lentitud
que se va haciendo
cada vez más pequeña,
más imposibilitada
y más tenaz,
hasta que el corazón se hace un coágulo de sangre,
hasta que el corazón se tensa sin latir,
se tensa hasta su límite, sin latir,
para dejarte en su desván,
tan maniatado y tan escaso
que empiezas a sentir que nada puede perdonarse.

Cuando el poeta, incurable de espantos ya, empieza a sentir, diabólicamente, que nada puede perdonarse, está preparado —suficientemente muerto— como para emprender el viaje infernal del último poema, dedicado a su hermano Gerardo «en el día de su muerte». Es éste, «El viaje», un poema feroz, rabioso, hecho con la hez de las palabras, con la hez que se escupe, porque no puede pronunciarse. El absurdo de la muerte, la presencia imposible de un difunto querido, hace que la vida le revuelva las entrañas con su náusea. Sin poder hablar —«y decidí callarme para siempre»—, Rosales arroja un gran salivazo sobre «la ancha faz de la tierra» y contra el cielo impasible. Condenado al silencio —«y di la vuelta al mundo en un silencio»—, sólo puede ver —como Dante en su *Infierno*—, o soñar, como Quevedo en el suyo. Entre tantas visiones apocalípticas aparece este verso formidable, que se levanta como un árbol solitario en medio de la soledad del mundo:

Viendo morir el sol, todo se me hizo claro: ...

Después, sólo el asco, hasta el fin:

porque no es suficiente escupir para que salga la
podredumbre de la boca;
la podredumbre sigue allí,
sigue en su sitio
para hacernos sentir su consistencia y su espesor
amarillento,
que va gastándonos la lengua,
que va entreabriéndonos los dientes,

que va creciendo hasta llegar al cielo de la boca,
con su mugre de invierno,
con su harapo de pies cortados,
y sigue resbalando aún garganta adentro,
y no se acaba nunca,
y no se entierra nunca,
mientras lo más hermoso y lo más puro,
lo destinado para vivir,
moría.

He dejado para el final al primero de los tres últimos poemas de *Canciones*, porque es muy distinto a los otros dos —con distinta tiniebla— y porque lo considero uno de los hechos supremos de una poesía suprema. «Una huella de violeta en la nieve» es uno de esos poemas decisivos en los que el poeta parece haber encontrado un lenguaje absoluto, una palabra última, que lo dice todo sin proponerse casi nada. Porque nada reflexiona ni comenta Rosales en estos versos, que nos arrastran con su pura visión arrolladora. Dos son las imágenes dominantes de esa visión: una niña triste, desvelada por un sueño, y un tren incesante. La imagen del tren —frecuentemente asociado con la muerte— parece perseguir a Rosales, y aquí es una aparición fugaz y permanente, una sombra atronadora, el alarido fascinante de un monstruo que se va haciendo familiar.

Desde un punto de vista anecdótico —si es que se puede hablar de una anécdota, en el sentido estricto— el poema es el relato que una muchacha hace de un sueño que no puede olvidar y que, por eso, no la deja dormir en paz ni estar nunca verdaderamente despierta:

Me contaba su sueño hasta agotarse,
y sus palabras eran
como el paso del tren cuando te encuentras junto
a la vía,
y sientes su atracción en todo el cuerpo al mismo
tiempo,
y vives empujado por el vacío,
que tiene un fundamento de dulzura y terror.

Esta Alicia en el país de la maravilla —prisionera en un «espejo de nieve simultánea»— cuenta su sueño, como una bella durmiente que no puede despertar del todo, porque ella misma se ha convertido en la criatura de su propio sueño. Perdida en su duermevela —sin poder dormir y sin saber vivir en la vigilia—, la niña no encuentra el camino de su casa y se queda absorta en el recuerdo de un

colegio, cuando en el dormitorio —dentro de su sueño— despertaba a otro sueño donde un tren pasaba, noche a noche, por el pasillo. Desvelada en su pesadilla, la niña vive tres situaciones simultáneas y contradictorias: ve pasar el tren, que la destroza sobre las vías y en el que ella misma viaja y sonríe desde todas las ventanas:

y ya no podrá nunca vover a su casa,
y ya sólo recuerda que vivía en un colegio,
y ya sólo recuerda que vivía dentro del dormitorio
de un colegio,
donde todas las noches despertaba
viendo pasar un tren por el pasillo atónito,
viendo pasar todas las noches el mismo tren
por el mismo pasillo titilante de camas sucesivas,
de camas con guirnadas de muchachas que
duermen
sin salir del espejo,
sin ver pasar el tren
que a ella todas las noches va despertándola un
poco más
a fuerza de seguirlo,
a fuerza de seguirlo cuando pasa y se pierde en la
sombra,
y la desclava de su cuerpo igual que se desclava con
la humedad un cuadro en la pared,
y la deja tronchada entre las vías,
sobre las cuales pasa el tren, donde ella misma va
sonriendo en todas las ventanas.

Un novelista y un poeta me hicieron dos comentarios significativos y coincidentes de este poema. El novelista Juan Carlos Onetti me dijo que era éste, entre los últimos poemas de Rosales, el que más le entusiasmaba, acaso —observó— porque tiene encerrada una conmovedora novela. El poeta Galvarino Plaza me hizo la sorprendente declaración de que hace mucho tiempo que deseaba hacer una película y que, por fin, había encontrado el argumento, «porque este poema —dijo— es un estupendo guión cinematográfico». Ambos comentarios son muy certeros y vienen a decir lo mismo de distinta manera, porque es indudable que «Una huella de violeta en la nieve» tiene algo de maravilloso cuento de horror, en el que Rosales demuestra que la invención de la verdad sigue siendo la tarea principal de la imaginación poética.—*GUIDO CASTILLO (Sancho Dávila, 36, 6.° C. MADRID).*

ESPEJOS Y ESPEJISMOS EN CABALLERO BONALD

La creatividad narrativa (y acaso también la puramente poética) no se anda por las ramas; tampoco reside únicamente en las raíces. Es savia que va escarbando y llega a ser (a mostrarse) como un todo en su unidad más o menos resplandeciente. La luz, la luminosidad. La luz y el espejo, la luminosidad y el espejismo. Y ahí, ahí dentro, el novelista, José María Caballero Bonald, y sin olvidarse su ascendencia andaluza. ¿No le redondea, en perfiles psicológicos, eso de paisajística andaluza, costera y marismeña por más pelos y señales? ¿Y un lenguaje que por allá surge natural y convivialmente? Hay, pues, como una predisposición. No es que la novelística sea el pasearse con antorchas o con espejos (por lo menos, no lo es tajantemente) pero el yeso cristalizado y la hoja de talco ofrecen su espejuelo. Recálquese en la residencia que une y familiariza a todas estas palabras: espejo, espejuelo, espejismo. Mirarse al espejo (introspección, autobiografía); utilizar el espejuelo o señuelo para con reflejos atraer y hasta luz que cual trampa atraiga a pájaros; y la ilusión, fatalmente engañosa y engañadora ya que engañadiza es su mismísima realidad, en la brillazón del espejismo. ¿No se asemejan a trama y urdimbre para la sensibilidad del escritor, no se alzan taimadamente en misteriosa zona soñadora? Incluso Malraux utilizó ese método o ese encaminamiento en *La tête d'obsidienne,* y recuérdese: la obsidiana era el espejo de los incas. Así, en la narrativa, un asedio de tentaciones, una meditación para indagar. Siempre ávido y lúcido el hilo expresivo, porque «siempre quedará un margen de inseguridad para poder seguir trabajando», dice y subraya Caballero Bonald. No sé si sus ojillos sonrientes y lejanos también lo afirman, creo que sí, y además, mientras hablamos y como para encauzar más y mejor la dignidad responsabilizada de la literatura, nos rodean dos carteles: uno, el que Miró realizó para aquel emocionado y no realizado homenaje a Machado en Baeza, en 1966, y otro, el cartel anunciador del saludo universitario de Valencia a Miguel Hernández. La novela, y la novelística, y Caballero Bonald, y yo mismo, como si fuese una isla rodeada de agua y de luz por todas partes: los nombres y símbolos citados. Una autenticidad escudriñadora e insoslayable: la necesidad de escribir.

¿Es que Caballero Bonald, con sus dos novelas *(Dos días de setiembre* y *Agata, ojo de gato),* encaja deliberadamente en esos meandros de la creatividad? Sí, por intencionalidad y por orientación actual de su narrativa. Es lo esencial: saber a qué atenerse. Aunque con ideas

imprecisas siempre es la garantía de la innovación, de la innovadora libertad. Y a ambas novelas se unirá la tercera, ya titulada y en taller: *Toda la noche oyeron pasar pájaros,* y que me dice ser frase que figura en el *Diario de Colón,* del padre Las Casas, y gratamente susurra: «Pero todavía no puedo hablar de ella. Soy muy supersticioso.» Ya estamos en las mismas: lo del espejo, y espejuelo y espejismo. Hilos y guitas de lo unitivo y enredador. Casas y caminos hechos del vivir y del convivir en un espacio determinado. Andalucía costeña y pantanosa. Comarca de mil leyendas y de mil invenciones. ¿No se pregona como dato de lo psicológico en lenguaje popular y callejero un «exagerao», y casi estoy por escribirlo así: «¡exagerao!»? Vivir, trabajar, y casi corriendo. Escribir, soñar y casi a contra-reloj. Espejear del hombre. Espejear de la esperanza. Espejos y espejismos: la narrativa y la poesía. ¿Eso que se puede llamar realidad poética? ¿Y por qué no si la sangre azuzante de la creatividad acarrea realismo y memoria, historia y leyenda, presencias de simultaneidad en el tiempo?

Dígase algo, ahora, que me parece convenir atinadamente a Caballero Bonald: la estrecha e indisoluble interpenetración de prosa y verso, esto es, de narrativa y poesía poemática. La respuesta a las acuciantes obsesiones, sí, y al ir buscando nuevas equivalencia, sí, pero... que verso y prosa aúnan y convergen hacia la confluencia de la obra escrita de un novelista-poeta o viceversa. Caballero Bonald así es y así se muestra, en la acepción *boomerang* de ambos vocablos. No es el Stendhal del espejo y tampoco el Baroja del ahondamiento. Hay una erosión del coexistir, la penetración en la sensibilidad suya del fantástico cotidiano, problemático y siempre presente. Aunque a salto de mata se manifieste. Es casi postulado ante la fuerza del escribir. Narrador o poeta, con «una misma tensión indagatoria de la realidad». Y puede ser —lo es muchas veces— en diferente envoltura y «trasvase literario», seguimos contratando. La especificidad de frases de prosa o estrofas de poema que «dispuestos visualmente resultan de lo más convincente». Armonía, claridad. Y ahí también vibra y bulle la agilidad de las tensiones antes aludidas por Caballero Bonald. Por ser del mismo signo en cuanto a creatividad.

Aunque de prisa y corriendo, he ido ojeando *Agata, ojo de gato.* Ya en el título se impone de nuevo la relación con luz y sus influyentes y alucinantes luminosidades. Que también esconde sombras y oscuridades. La génesis se unía a experiencias suyas, vividas, y me dice: «La decisión de escribir esta segunda novela nació de una experiencia muy compleja acaecida hace tres años... Yo estuve situado en un espejismo marismeño durante más tiempo del prudencial. Decidí curarme del trauma contando su historia.» Paisaje

directamente visto y sentido y asumido, con sus estampas auténticas de una casona allí y de braceros. La historia: extranjeros aún vio en su niñez, y con moros a quienes hacían trabajar para enriquecerse. Es en la novela Dehesas de Benalmijar, y en vocabulario andaluz se llama Coto de Doñana, una inmensa reserva de flora y fauna, con sus misterios envolventes e invitadores. Una zona tartésico-fenicia. Y allí la soledad y la muerte, y el sexo y el primitivismo, «aun pudiendo constatar de nuevo la realidad inmediata en la lejana memoria... el gradual encadenamiento de los hechos». Confieso que al ir leyendo el prólogo, situador y animador, me pareció ver la amplitud del oleaje, con sus crestas blanquiazules y verdosas: ágata de brillo y relumbre de la mirada del gato. Empleo casi lúdico de niños andaluces, en fonética espontánea. Y esa amplitud la juzgué en seguida como onda poemática y abierta. Pensé en *Cinq grandes odes,* de Claudel, la razón renovadora del mar. Referencia poética y un paisaje visto como «posesión no de mar ni de tierra, sino de ambas extensiones coaligadas y mutuamente usurpadoras a partir del repliegue tectónico del delta». Allí: «la inconmensurable desolación de la marisma... donde el pasado ha quedado abruptamente destituido por la enfermiza cerrazón del presente», y allí «la torpe genealogía de venturas e infortunios». Surgen personajes: el normando (alusión a descubrir un mundo nuevo y así descubrir un mundo diferente, la marisma misteriosa y llena de poesía, realidades cotidianas que ahí los seres, sencillos y antiguos, es lo único que tienen a su alcance. Así, junto al normando, Manuela, y luego amoríos en breñales, y más o menos bastardos, Perico chico o Pierre, y luego Diego Manuel; el primero, «inscrito legalmente en el registro del Condado», y el segundo, que «nunca sería inscrito en ningún registro». Lo anónimo casi, la soledad atosigadora y vastísima. Una destrucción del ser, casi locura en erotismo y alucinación, primitivismo de todo, calorazos exaltantes para el cuerpo anonadadores para la mente lúcida, en ese mezclarse leyendas y realidad que Manuela interpreta a rajatabla, aniquilándose con el láudano, la droga de la marisma y que es como pudrirse más o menos lentamente. Novela entroncada con *Dos días de setiembre,* ya que si hay diferencias, y las hay, lógica y cabalmente, «es más bien de aspecto», dice el autor. En *Agata, ojo de gato,* el estilo es deliberadamente arcaizante en riqueza de lenguaje. En cuanto a estructuras técnicas, es lineal, y lo horizontal es su tónica, pero eso no excluye el que haya argumento. Los elementos retrospectivos («lo que fuera desde su infancia un paraíso imposible de perder», se lee en la novela) sirven de cimiento y hasta de cemento para que irradie y viva el funcionamiento interior narrativo. Se adentra

uno en dominios intrincados, pese a todo, y hasta Caballero Bonald mezcla descripciones concretas y repetidas de un tesoro allí hallado, en el subsuelo (que es asimismo personaje del pasado remoto), con alusiones más o menos evasivas o precisas a seres reales de la actualidad vivida por los protagonistas, y es que con tal metodología expositiva «sólo algún dato aislado, imperioso desde su misma invalidez, proporciona una informe significación a lo más interino de la memoria..., la enfermiza cerrazón del presente». Escapatoria y retrospectiva en una «acuciante encrucijada familiar», entre trabajos de pesca y caza y hasta fecundaciones de la naturaleza y de los hombres en «aquel aire malsano y al mismo tiempo fascinante...». Allí donde «el horizonte circunvala un espacio ruin y deshabitado y todo adquiere de pronto el rango de una propuesta engañosa, donde el pasado ha quedado abruptamente destituido por la enfermiza cerrazón del presente». Manuela, y sus hijos, la bonita y emocionante escena, cuando ve venir al águila y comprueba su avidez por la carne indefensa y joven, el águila en avidez de sus hijos que ella protege y esconde. Un mundo de calor y de fauna y de flora en lo exuberante, aunque ya queda subrayado, técnicamente claro y lineal. Pero en riqueza y lujo de lenguaje, otro factor de poesía indagadora. Y es que «el barroquismo esencial del tema de *Agata, ojo de gato* exigía una soldadura lingüística barroca», me dice Caballero Bonald. Y al preguntarle acerca de qué lectura propone al lector reconoce que es «una lectura que presuponga la idea del espejismo. Tal vez había también un esfuerzo de equivalencias léxicas entre lo real y lo legendario». Prudencia y adverbios dubitativos siempre. Es lógico y normal. En la duda y en la incógnita residen alicientes para proseguir el camino de la narrativa y de la poesía. Yo me obstino en interrogar a mi amigo pese al calor y a las prisas, y así le conduzco a autoconcentrarse y resumirse en fórmula de interioridad cuando le digo si en su novelar y en su segunda novela hay comunicabilidad y hacia qué orientación y meta. Escuchemos: «El enigmático dispositivo de la realidad comunica algo más fidedigno que la apariencia de la realidad.» Plasmada queda la creatividad, su senda. Luz y sombras, anónimo y enigma, dudas y apariencias, lo misterioso y hasta lo fantástico en su acercamiento a una lectura de la realidad. Lo que es y lo que se cree que es. ¿Hombre o tan sólo aproximación a nociones? ¿Y con qué código interpretativo? De nuevo, insistente, el encaminamiento narrativo poético, al no poder separarse la poesía de la prosa narrativa. Es una posición y una situación. Que se precisa y delimita en una definición de *Agata, ojo de gato*, el brillar y el relucir de reacciones de razón y de sensibilidad: «es como un enorme espejismo y con los perso-

najes inmersos en ellos y con su vértigo». Una novela, y lo poemático. Ahondarse, sumirse, con el trauma de haberse estado dentro de ilusiones y leyendas y hasta creencias sin solidez definitiva. Porque precisamente «la acción de la novela se desarrolla en un lugar marismeño, donde es frecuente que se produzcan espejismos».—*JACINTO LUIS GUEREÑA (37, av. Marcel Castié. TOULON. Var-Côte d'Azur. FRANCE).*

BENEDETTI O LA MUERTE COMO SABOTAJE

> Nada tan simple y tan reducido como la concepción que de los hechos tienen los uruguayos. Cautivos de la rutina, incapaces de la menor inducción, de un razonamiento que trasponga la línea de sus experiencias, de sondar una premisa con relación al futuro, dan vueltas en el estrecho círculo de lo evidente y atávico, chapoteando en el apocamiento unilateral de los sucesos y de las trivialidades de la vida diaria.
>
> *JULIO HERRERA Y REISSIG*

La muerte y otras sorpresas (*) ocupa una posición singular en las coordenadas de la cuentística uruguaya. Pese a las diferencias de recursos y estructuras narrativas determinadas por el medio siglo que las separa, existe una correspondencia bastante evidente entre esta obra de Benedetti y *Cuentos de amor, de locura y de muerte,* de Horacio Quiroga. La correspondencia se establece sobre todo a base de contrastes, lo cual no niega el paralelo. A la tácita, casi afásica soledad expuesta en los cuentos de Quiroga corresponde dialécticamente en los de Benedetti una soledad forrada de palabras; al tajante silencio de la alienación suceden los monólogos y diálogos de la incomunicación. El mayor intercambio de palabras, ese movimiento de voces y gestos que no llegan a nadie, parece determinado por leyes estrictamente físicas. Las palabras de un personaje chocan con las de otros, diría Boyle, como átomos de gas, debido a su concentración en un espacio cada vez más cerrado. La muerte, que en el primer caso fue brutal vinculación con lo primario, lo salvaje, un salto hacia/desde la teluricidad, se convierte en prueba patética, patente, de cierta insolvencia social y humana. Es así como su signo pasa del terror al terrorismo, y su ambiente, de Misiones a Montevideo.

(*) Siglo XXI Editores, S. A., 3.ª edición, México, 1969.

Resulta difícil imaginar, como actos históricos o trascendentes, los últimos momentos de grandes poetas, santos, héroes, tiranos o mártires en la tranquila capital del Uruguay —no tan tranquila recientemente—. ¿Cómo pensar, por ejemplo, en San Juan muriendo porque no muere? ¿Cómo esperar del mesurado viudo que aparece y desaparece en uno de estos cuentos un amor constante más allá de la muerte? A su difunta esposa ¿no le ha crecido *postmortem*, tanto o más que el cabello, una historia clandestina, pero francamente fisiológica? Sin duda, en ese columbario, poblado de mecanógrafas y subjefes de oficina, resultarían igualmente inverosímiles el *non omnis moriar* horaciano y el *qualis artifex pereo!*, del célebre Nerón. Y es que sobran las actitudes ante la muerte, sean de orgullo o jactancia; no caben ni en el acto ni en la caja. Se muere porque se muere, de repente, sin necesidad de explicaciones ni tiempo para ellas, quedando como testimonio del momento único lo mil veces premeditado y redactado: la póliza de seguros, el testamento, y a los cielos o la otra vida de antaño los sustituye una meta infinitamente más modesta: unos sentidos pésames, un panteoncillo, tal vez una autopsia rigurosa.

Las preguntas anteriores, retóricas todas, pese al humor y al latín de emergencia, aluden a un insólito fenómeno social tanto como fisiológico que el autor ha querido y logrado captar en *La muerte y otras sorpresas*. En una sociedad que lo prevé todo, la muerte permanece como elemento imprevisto, imprevisible, la amenazante contracara de las computadoras IBM y las planillas del censo. Precisamente por su carácter sorpresivo —que lo pone al margen de toda cotización o utilidad social—, el cotidiano acto de morir adquiere en ocasiones el peculiar dinamismo de un acto de sabotaje. Allí donde lo habitual es mercancía, garantía, el accidente de aviación o el infarto cardíaco conspiran contra el orden, la ley, los estatutos personales y colectivos, todo aquello que está sincronizado al hábito de pasar el tiempo, al vicio del empleo o el deber matrimonial. Los hipertensos, los diabéticos, los hepáticos incuban el germen de la inestabilidad personal, familiar, social.

Al leer estos cuentos, no se debe olvidar la tragedia de la laboriosa hormiga en *A imagen y semejanza*. Se trata de una parábola digna del Anticristo. Una hormiga, hecha a imagen y semejanza del hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, camina sobre la nada, cuatro letras (pp. 62-63); bajo una hormiga, bajo un terrón de azúcar, bajo un pulgar: N-a-d-a: trayectoria y meta, principio y fin del hormiguero. La muerte es antesala de la nada, del caos. Sin ella, todas las hormigas/los personajes de estos cuentos se atreverían a vivir interminablemente, andando como relojes automáticos suizos, sin verdadera

necesidad de nada ni nadie, y dispuestos siempre, como Raúl y Mirta («Cinco años de vida»), a pagar con cinco años de miserable vida otros cinco de vida miserable. Pero en medio de la insinceridad montevideana, la muerte destapa verdades, desequilibrando momentáneamente la armonía de las apariencias, el hábito, lo estereotipado. Para el viudo, por ejemplo, es un «repentino abismo en la costumbre» (p. 51), «su única verdad, la sola ley vigente de un nuevo, áspero código, al que era necesario acostumbrarse y con el cual era preciso convivir como si fuera una presencia de carne y hueso, una socia oculta y, sin embargo, poderosa» (pp. 47-48). Con esta socia oculta y poderosa, Jaime Abal, al fin, empezará a conocer debidamente a su esposa. Nacerá ante él la «otra Marta» mediante la visita/asalto de Pierri, narrada en la séptima y última parte del relato —que corresponde, por irónica estrategia estructural— al séptimo día, al descanso. Pierri será un instrumento de Marta, al cumplir casi al pie de la letra su rabioso deseo: «Yo no he tenido suerte, Ana. Y eso no me da tristeza, sino rabia. Y más rabia me da que él desconozca que no he tenido suerte, que ignore lo de Gerardo, lo de Pierri, lo de Luis María. Lo de Luis María especialmente, porque ignorando eso lo desconoce todo. ¿Puedo acaso?» (p. 61). En una edición anterior (Editorial Galerna, 1967) la interrogación se cierra, haciéndose más explícita, pero arrojándose a una tercera persona, a Jaime: «¿Puede acaso?...»

En el plano esencial, pues, la estrategia narrativa de «Datos para el viudo» posterga hasta el mismo final las claves para el conocimiento de Marta, la desaparecida, que hará su primer acto de presencia; en el plano formal, aplaza igualmente la posibilidad de una organización estructural menos provisoria. Para el viudo, el fallecimiento de su esposa y la consecuente visita de Pierri satisfacen parcialmente su temerosa curiosidad; para el lector, las últimas líneas del cuento, que entregan todos los nombres/claves, incluso el de Luis María, ignorado por Jaime y Pierri, facilitan la conjugación de la fábula con la esquemática secuencia narrativa.

Esa conjugación no siempre será fácil. La estrategia de Benedetti permite que el lector también sea sorprendido: a veces tropezará con la muerte, detalle perdido o apenas sugerido entre las palabras; tendrá que organizar pacientemente los sucesos, las vidas, como para una necrología; también adivinará los efectos anteriores a las causas, efectos del efecto, los inmediatos y lejanos corolarios de lo acontecido.

Cabe recordar un remoto y fantástico antecedente a la relación muerte-sociedad-escritura, que suponemos en estos cuentos de Mario Benedetti. Hace milenios, los artesanos, los sacerdotes, los ingenieros egipcios se esmeraban preparando, anticipando la muerte del faraón;

accidente momentáneo en su tránsito imperecedero, pero hecho previsto siempre, eventualidad determinante tanto en las artes como en la ciencia o la religión: causa por excelencia. Construían pirámides, labraban jeroglíficos, trataban, en fin, de detener el tiempo; porque en resumidas cuentas se momificaba no sólo al hombre, sino también *su época, su momento*. Asimismo, el fallecimiento de algunos burgueses montevideanos, imaginados pero reales, se granjea la curiosidad de un escritor, suscita algunos cuentos. Las obvias diferencias entre los dos casos, implícitas en las proporciones, atañen a diferentes sentidos de la muerte y a los distintos contextos socioeconómicos de ésta; pero en los dos casos, la muerte es parte de una operante estructura social: mito, rito, industria, antídoto. De ahí que la Gran Pirámide o *La muerte y otras sorpresas* puedan ser consideradas como ensayos sociológicos. En ambas obras es posible registrar profundos móviles y cambios sociales, arriesgar diagnósticos, tomando la muerte como síntoma inequívoco. En «Datos para el viudo», como en «Ganas de embromar» o «El cambiazo», ésta ha dejado de ser una salomónica enfermedad de las enfermedades, una levitación más o menos mística o una manera de dar final a lo que fue siempre un punto; se torna asocial, agresiva, impertinente, terrorista. Su instrumento —bacilo o violencia— adquiere paulatinamente forma de petardo y destroza el centro mismo de vidas medidas a cucharaditas, a lo J. Alfred Prufrock. Con ella cesa hasta la más «escueta esperanza, una esperancita en mínimo singular» (p. 6), y acaba así una complicidad biológica con las opresivas y, sobre todo, depresivas fuerzas del orden. No es muy aventurado, pues, concluir que en el mundo esbozado en estos cuentos se prohibirá la muerte, sobre todo a los sospechosos, y que la policía secreta allanará sistemáticamente las tumbas. Mientras tanto le toca a un e-s-c-r-i-t-o-r percibir y describir con juguetona elocuencia el paso de una hormiga sobre la palabra N-a-d-a; el desenlace de ese mínimo recorrido sobre el abismo sugiere un espacio en que conviven apretados lo alusivo, lo irónico y lo alegórico. Zarathustra comprende. Todavía.—*OCTAVIO ARMAND (40-40 Hampton St. NEW YORK, NY 11373).*

CARLOS MARTINEZ RIVAS

Cuando yo tenía veinte años (y no diré cuántos hace), conocí en Madrid a Carlos Martínez Rivas. En cierto modo me fascinó. No porque fuera poeta, pues yo también me lo consideraba, sino porque lo vivía. Así: vivía el ser poeta. Esa tarea no es fácil, y acaso en el fondo no sea envidiable. Pero es vida auténtica.

Carlos hablaba, escribía y bebía, y no algún día, sino todos los días. Lo recuerdo con la guitarra en la mano, aunque no recuerdo si tocaba o sólo rasgueaba. No creo qne fuera dos días seguidos a clase...; las clases se las daba él mismo. Un día (acaso era una noche) me dije: Carlos es inteligente.

Sólo me lo he dicho de tres hombres. Y uno era Carlos.

A su lado yo pasaba por un filósofo apestoso. Yo jugaba el papel del inteligente. Y, sin embargo, me lo quedaba mirando y sobre todo escuchando, y me decía: Este hombre es inteligente.

Tenía la exuberancia del trópico, la simpatía del nica, la soltura del hombre viajado, la confianza en sí mismo, el regusto de vivir. Alguna vez, muchos años más tarde, me acordé de él al leer en la novela de Kazantzakis cómo Zorba le dice a su patrón: «Tú eres un cagatintas», «te falta un grano de locura». Carlos tenía ante mí ese grano de locura que hace vivir la vida presente. Escribía versos y prosa, pero no era un cagatintas; miraba con desdén a los facedores de libros.

No he olvidado una página de prosa que me leyó una vez en mi cuarto del Colegio Mayor «Cisneros». Una minuciosa descripción de la micción. Creo que no la ha publicado todavía. Era una joya. Al menos, en mi memoria quedó como una página vitalmente inteligente.

Cinco años más tarde me lo encontré una noche por un *boulevard* de París. Lo abracé. No podía decir que hubiéramos sido amigos íntimos. ¡Si ni siquiera congeniábamos! Habíamos sido dialogantes. Y volvimos a serlo. Y volví a tenerle envidia: me dijo que ganaba unos francos en un cabaret existencialista de la *Rive Gauche*. La única vez que yo entré en uno tuve que pagar la cuenta... y suprimir el almuerzo por una semana.

De cuando en cuando oía hablar de él ¡que era diplomático! ¡Que se había casado! ¡Que estaba en Estados Unidos! ¡Que por fin había publicado un libro! En una muy gorda *Historia de América* (creo que la de Sánchez Barba) vi que le dedicaban una página central para caracterizar Hispanoamérica presente.

Es un poeta esencial. De versos escasos, duros, abstractos, pulidos. No escribe música. Hay que pensárselo antes de opinar. Una vez que

lo vi escribiendo me recordó a Anthero de Quental. Tengo entendido que EDUCA ha reeditado aquel libro de poesías que mencioné. No he querido volver a leerlo; prefiero guardar el vago hálito de mi impresión juvenil. Esta impresión fue la de hallarme ante el hombre que ama la palabra.

Un ejemplo para explicarme.

Entre hacer el amor con una mujer y escribir un poema a una mujer estoy seguro que el poeta manda en Carlos escribir el poema. Los hombres vulgares no podremos comprender nunca cómo el artista, *con sus propios riñones, saca de la carne de la mujer concreta* la Beatriz esencial hecha verbo.

Me volví a encontrar con Carlos hace un mes. No hablamos. Habló él sólo. Al rato, oyéndole, me quedé pensando: Qué inteligente es este hombre; con lo que a mí me gusta hablar y logra tenerme callado.

Ojo. Carlos no es un conversador ameno. Carlos es Carlos. O se le aguanta o se marcha uno. Me quedé y volvió a fascinarme.

Cuando digo esto, no piense el lector en la serpiente del Paraíso, ni en el orador que levanta aplausos, ni en el contador de chistes. Carlos tiene lava del Momotombo que quema.

En su monólogo, mencionó, igual da el porqué, a Yolanda Oreamuno. Entonces me dio un breve poema suyo, dedicado a Yolanda.

Es un terceto, en cuidados versos de trece sílabas:

Y porque los hay. Bancos de piedra (si quedan)
donde sentarla ahora divisada sola
en conversación con Dios. Y aborreciéndonos.

Leyendo este terceto he encontrado la esencia de la desgarrada vida de Yolanda Oreamuno.

Yolanda ha muerto: está «en conversación con Dios», pero incluso con Dios sigue «sola», mujer digna de ser divisada dando bella plenitud a un banco de piedra. «Y porque los hay» los bancos de piedra que sirvan de marco a una mujer plena. Pero es Yolanda: y nos aborrece. En este gerundio final del terceto vivía la angustia de la mujer que llega a aborrecer por tanto amar.

Y el paréntesis («si quedan»), que revierte la esencia del recuerdo poetizado al cuadro concreto de la plaza concreta donde hubo un banco de piedra, aquél y no otro, que acaso ya no esté; que se murió de pena cuando murió Yolanda.

Y para todos, quienes la vieron sentada en aquel banco de piedra, y para quienes no la vimos, Yolanda es «divisada sola», atractivamente repudiadora, primicia oferta al dolor.

Me he preguntado: ¿Por qué Carlos quiso (porque lo quiso) un terceto con versos de trece sílabas?

La estructura fonética del castellano se explaya prosódicamente en las catorce sílabas. Dicho de otro modo: un verso de trece sílabas siempre suena raro. Tiene algo de manco o de cojo. Las catorce sílabas son la plenitud colmada, biensonante.

El poeta quiso en trece. Por desafío al idioma mismo que lo domina. Por búsqueda de la imposible sonoridad sin sonidos. Por amor a Yolanda, que se vivió en trece. Por autocastigo, pues, en lugar de sentarse en el banco de piedra al lado de Yolanda, escribió un terceto como tardío cinturón de castidad.

Me dedicó el terceto y añadió: «en memoria de años mutuos de inquerido aprendizaje».

Bronco el poeta. Tiene razón. Nos pasamos la vida en inquerido aprendizaje, sin acabar nunca de aprender a vivir. Y pobre del que aprenda, pues la vida dejará de serle nueva cada día.

Y le agradezco la dedicatoria:

—Suerte, Carlos, inquerido poeta.—*CONSTANTINO LASCARIS (Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio». COSTA RICA).*

Sección bibliográfica

POETAS DE HOY Y DE SIEMPRE

Luis Cernuda

Una editorial española (1) acaba de publicar la poesía completa de Luis Cernuda. El acontecimiento es de primera página para los periódicos, que naturalmente no lo han recogido. Sí los suplementos literarios, algunos, que son una especie de limbo donde se recogen extrañas noticias sobre unos seres que imagino extraños una vez a la semana. Algo ha cambiado, sin embargo, para que la lectura de *La realidad y el deseo* haya dejado de ser clandestina. Corresponde al editor Barral el notable empeño y logro. Confiemos en que el libro continúe circulando sin demasiados sobresaltos. No sé cómo irán las ventas, pues parece demasiado caro. La edición está al cuidado de Derek Harris y Luis Maristany, conocidos especialistas en la obra del poeta de Europa. Tiene la edición muchas virtudes y algunos defectos. Entre las primeras es de resaltar el que por fin se haya publicado un aparato crítico importante sobre la obra poética de Cernuda; las variantes y fechas de los poemas son un trabajo de primer orden; únicamente es de lamentar que quienes están al cargo de la edición no hayan manejado manuscritos. ¿Por qué? Harris y Maristany son bastante claros al respecto: los originales conservados en Sevilla parecen estar al alcance de su consulta, contienen la poesía de la etapa sevillana y la escrita durante la guerra antes de salir de nuestra tierra. «Es de suponer —añaden— que sean más los originales conservados en California.» Para una edición de esta envergadura parece extraño que no se hayan consultado esos originales. Y debió de considerarse estrictamente necesario. Una buena parte de ese material debe de estar a disposición del profesor Otero, según se desprende de la lectura de Letras I. En los agradecimientos no figura su nombre. Sería bueno que por una vez se hicieran las cosas bien, pues hay allí un

(1) Barral Editores, Barcelona, 1974.

material que imaginamos importantísimo: cartas, poemas, notas. No sé de quién sea la culpa; sólo recordar que no se sabe bien por qué las cosas para Cernuda continúan complicándose aun en momento tan importante como éste. El trabajo de Derek Harris y de Luis Maristany, también en lo que a la bibliografía se refiere, es completo e incompleto. La cronología bibliográfica se nos antoja harto precaria, no porque no esté allí fechado lo más importante de la vida de Cernuda, sino porque hay algunos datos que sería necesario precisar o aclarar; por ejemplo, algunas de sus «eventuales actitudes» y la naturaleza de sus relaciones literarias. En este sentido no perdería nada la edición por presentar una biografía más minuciosa. Sería aconsejable también que en una posible futura reedición las notas pasaran a pie de página, pues es sumamente incómodo su manejo y en ocasiones poco claro. Las notas, por otra parte, deben incluir otro tipo de noticias y no centrarse sólo en fechas o variantes. Tampoco sé hasta qué punto es lícito recoger para su publicación poemas que el mismo Cernuda retiró de las ediciones definitivas de sus obras. Creo que debe prevalecer el criterio del poeta, aunque es una cuestión en la que no quiero entrar. Pienso que los editores habrán madurado mucho su decisión. Sería más disculpable esta actitud si se tratara de unas obras completas. En realidad muestran a las claras por qué Cernuda los retiró. En ese sentido es de admirar la precisión cernudiana en la corrección de su obra, pues en las notas que he tenido ocasión de consultar siempre hay un acierto y una revalorización del verso corregido. Si se hubiera reproducido algún autógrafo, tendríamos mejor ocasión para seguir la elaboración poética. Da la impresión, no obstante, de que pocas veces se confunde Cernuda en esa labor en la que se han confundido incluso grandes poetas, aquello que él mismo reprochaba a Juan Ramón Jiménez, si la memoria no me falla, en sus estudios sobre poesía española contemporánea. Es muy importante el que los editores hayan ido trazando un calendario sobre la composición de los poemas de *La realidad y el deseo.* Parece correcta su afirmación de que Cernuda ordenaba cronológicamente los poemas de su libro, especialmente a partir de la etapa del surrealismo; excepción serían el primer y último poema de cada libro, que contienen la idea en desarrollo o la cierran en alguna manera; quizá de ahí la fuerte impresión de unidad que da la obra cernudiana, aun dentro de la múltiple dispersión de temas, que es en donde de verdad se mide la capacidad de un poeta para huir de la monotonía y de la repetición. Toman además así aspecto de poemas-clave los primeros y últimos de cada libro. El último de la obra fue revisado y acabado el 22 de abril de 1962; en él pedía que se le devolviera al tiempo del amor. En verdad, Luis Cernuda

pedía cosas imposibles. Las estuvo pidiendo desde 1923, desde que una tarde, a caballo, recibió la revelación de lo que iba a ser el agolparse la hermosura de la vida. Ese pedir, ese desear, es la historia de su poesía, y recorrerla es recorrer una buena parte de la historia de nuestra lírica contemporánea, desde un punto de vista indudablemente muy personal, pero también muy poco falso y nada ficticio, por cierto. En Cernuda, *amistades* y *enemistades* están fuertemente sentidas y, en ocasiones, exageradamente vividas, según parece. Sobre muchas de estas cosas nada o casi nada me atrevería a precisar, pues fundamentalmente faltan datos o poseemos sobre ellas noticias muy fragmentarias. Sólo decir que parece que su alta capacidad crítica no la aplicó sólo a sí mismo, sino que pretendió medir con el mismo rasero a los demás. Parece éste un extraño sitio para hacerlo y para pretender tamaña aventura. Algunas de sus terribles fobias parecen plenamente justificadas; otras, tremendamente injustas. Pero todo en la vida depende de la perspectiva desde la que se juzgan las cosas. No es ésta una apología de un carácter que tiene poco que ver con el mío, pero sí me parece justo recordar aquí que él más bien tenía pocas cosas, que consiguió menos. No sé si es bueno pensar en esto, en cuántas le faltaron siempre. Ahora parece que le va llegando el turno de la gloria académica, que ya le llegó el de poeta hace tiempo. Para terminar transcribo un párrafo de la cronología biográfica de Harris y Maristany: «1963. *Tras la euforia inicial de Los Angeles, de nuevo ahí le alcanzan los chismes y leyendas de que es objeto entre sus paisanos. En sus cartas da cuenta de su desgana al trabajo literario.*»—*MANUEL VILANOVA. (Polígono de Coya, 16. 11: VIGO).*

CINCO NARRADORES RIOPLATENSES

Digan lo que digan los fanáticos del trascendentalismo, Hispanoamérica no tiene ningún tipo de unidad esencial que permita identificar a los indios del altiplano con los criollos pobres de la pampa, al lumpen de las grandes ciudades del Sur con las masas analfabetas de las grandes ciudades de las inmediaciones del Caribe. Por el contrario, Hispanoamérica es un conglomerado de razas y de formas de vida que no tienen entre sí otro parentesco que el de compartir un mismo e infinito lugar en el planeta, y una lengua madre —el castellano— más

o menos válida según las regiones. Buenos Aires es más parecida a París que a Lima o a Caracas. Incluso se da la paradoja, históricamente valedera, de que las dos capitales rioplatenses, la monstruosa Buenos Aires y la provinciana Montevideo sean más parecidas a las grandes ciudades europeas que la mismísima capital de España. La mimesis rioplatense ha alcanzado tanta perfección que su gente de ciudad es más europea, en sus sentimientos, en sus sensaciones, en sus costumbres y hasta en su forma de andar que los propios nativos del Viejo Mundo.

La literatura rioplatense, por las razones enumeradas, no tiene ningún punto de contacto —salvo los puramente literarios— con la abigarrada, arbórea y selvática literatura que se produce en el Perú (Vargas Llosa, Arguedas), en Colombia (García Márquez) o incluso en el Paraguay (Augusto Roa Bastos). Países sin indios, cuyos habitantes, vivan donde vivan, tienen un arraigo o un destino no de ríos y de montañas, sino de asfalto, de humo y de cloacas en las esquinas, países devorados por la voracidad económica, política y cultural de sus capitales, el Uruguay y la Argentina provocan una literatura que puede ser tildada de frívola o de indiferente si se comparan sus motivaciones con los grandes problemas reivindicativos que plantea la literatura de los demás países. Venezuela da al preocupado Rómulo Gallegos; Colombia, al vertiginoso Eustaquio Rivera; Perú, al sufrido y superficial Ciro Alegría; Ecuador, a Icaza; México, a Azuela. La Argentina, en cambio, genera a Borges, el asceta reaccionario; al desmesurado Cortázar, a Ernesto Sabato, filosófico y abrumador; a Roberto Arlt, delincuente frustrado, bohemio, anarquista, sibarita *manqué,* periodista popular y populachero, que muere absurdamente en un burdel del arrabal porteño. En la otra orilla, culturalmente más aburrida, la literatura gauchesca sigue mordiéndose la cola, aunque cada vez son menos los que le hacen caso. Los gauchos, mientras los hubo, jamás leyeron, y la gente de ciudad ya no tiene tiempo para escuchar las alabanzas de los duros, leales y aguerridos paisanos de tierra adentro. Montevideo, como es natural, cada vez produce más escritores para quienes el campo y el gaucho, literalmente, no existen: Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández e incontables epígonos y seguidores de menor cuantía han puesto las cosas en su lugar.

Las jóvenes generaciones, políticamente definidas a causa de la revolución cubana y de la gesta del Che Guevara, intentaron, durante algunos años, cambiar la indiferencia secular de los intelectuales rioplatenses por graves preocupaciones sociales y políticas sumamente válidas en sí mismas, pero que, por desgracia, produjeron mu-

chas de las peores novelas, muchos de los peores cuentos y casi todos los malos poemas que se han escrito en las dos últimas décadas en Hispanoamérica. Actualmente, el hastío ha hecho que las cosas vuelvan, más o menos, a su cauce, aunque no faltan los esporádicos guerrilleros de salón que dicen creer que un libro es tan eficaz como una metralleta. Un rápido vistazo a la producción más reciente de estas nuevas hornadas de escritores, eligiendo libros más o menos al azar, permite comprobar que si bien el nivel literario del Río de la Plata es relativamente alto, sus vicios congénitos (o sus congénitas virtudes) siguen existiendo sin muchas alteraciones. La indiferencia, el escepticismo, la ironía desfachatada, los desprecios vitales y esa introversión casi grotesca, muy típicamente porteña y montevideana, siguen siendo los caminos que eligen los escritores a la hora de hacer su juego. Atendiendo exclusivamente a la narrativa, he aquí cinco libros que pueden estar bordeando la representatividad de la literatura rioplatense de hoy en día. Conviene aclarar, sin embargo, que los tres nombres mayores de esta literatura joven —Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh, Daniel Moyano— no están incluidos en esta azarosa y minúscula antología.,

I. Con *Los tigres de la memoria,* Juan Carlos Martelli ganó el primer premio en el concurso literario organizado en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana y el diario *La Opinión.* La novela destaca por la efectiva sobriedad de su lenguaje y por la eficacia de su construcción. Una primera persona despersonalizada que cuenta con desapego una historia a la vez fantasmagórica y gangsteril y una cierta vulgaridad descriptiva y anecdótica son a la vez los mejores hallazgos y los peores defectos de este libro elemental y agresivo, en el que no sobran jamás los detalles. Hay un trasfondo amargo y universal en la mínima historia particular de esos seres más o menos marginados que se meten, sin que nadie sepa bien cómo, en un absurdo complot, en el que intervienen la policía, el miedo, el sexo y unos delincuentes mezquinos, tramposos y aparentemente todopoderosos. Se trata, tal vez de la primera novela policial *dura* que produce Hispanoamérica. La tensión de las frases, junto a la aparentemente descuidada trama argumental, recuerdan a veces a dos grandes maestros, quizá no confesos: Raymond Chandler y Dashiell Hammet.

II. *El fideo más largo del mundo,* como su nombre lo indica, es un libro anticonvencional que procura agredirnos desde el costado del humor. Su autor, Bernardo Jobson, colaborador desde los inicios en *El Escarabajo de Oro,* es una personalidad tangencial, bastante

curiosa y llamativa dentro de la melancolía indiferente y de los juegos abstrusos de la literatura rioplatense. Su humor, efectivo y audaz, fluctúa entre los buenos modales y la agresividad más descarada. Sin embargo, en cada uno de los relatos, se advierte que este señor judío y gordo —así lo enseña su foto en la contraportada— no odia a nadie y quiere a todo el mundo. O a casi todo el mundo. Es un buen cuentista y a ratos un excelente escritor, aunque de vez en cuando peca de excesivo y de chabacano.

III. *Los ojos y la boca,* de Ricardo Martín, es un libro lento y moroso, hecho de tedio y rutina, creado a partir de la más rioplatense mediocridad y encasillado en la mejor tradición de escribir mucho para no contar nada. Es un libro sin pretensiones y sin ganas de trascendentalismos, en el que se nota el buen pulso de un escritor que parece no tener ganas de escribir. Hay un viaje de Buenos Aires a Montevideo, una madre entusiasta, un hijo desencantado, una mujer una oficina; lo de siempre. Sin embargo, el libro en sí no es pura rutina: al final quedan jirones de dudas, una espesa sensación de angustia. Su objetivo —describir la nada desde la nada misma— se realiza puntualmente.

IV. *Siglo XXI* se caracteriza por ser una editorial aburrida. Salvo contadas excepciones, sus libros son auténticos soporíferos. Este de Ricardo Waisman, *Entre caminos,* desgraciadamente, no escapa a las reglas. El camino elegido por Waisman es el opuesto al elegido por su compatriota Martín, ya que en su novela todo lo que le ocurre al protagonista es importante, seguramente trascendental. Novela demasiado solemne y retórica, con una deliberada intención de decir cosas profundas en cada frase; sus valores, muy esporádicos, residen en la belleza del idioma en ciertos pasajes. Waisman sabe escribir; eso se nota desde la primera línea; pero está demasiado inmerso en introspecciones y en explicaciones morales, psicológicas, sociológicas, metafísicas y mágicas y, por lo tanto, no puede —o no quiere— contar. Afortunadamente, la literatura no es algo tan serio, tan de pechera blanca como lo supone Ricardo Waisman.

V. Los cuatro escritores suprarreferidos son argentinos. El quinto, Eduardo Galeano, es un excelente periodista y ensayista uruguayo, autor de un reciente *best-seller: Las venas abiertas de América Latina.*

A su rara condición de uruguayo —los uruguayos siempre fueron pocos y cada vez son menos—, Galeano une otra rareza: es un escritor auténticamente político. Sus cuentos, salvo excepciones, no son cuentos, sino crónicas, terribles viñetas sobre la opresión y la

violencia en las que se debate un pueblo vejado, humillado, pisoteado y torturado. Por motivos políticos, Galeano reside desde hace tiempo en Buenos Aires, donde dirige una de las mejores revistas literarias que se publican actualmente en castellano: *Crisis.*

Su más reciente libro de cuentos —anteriormente había publicado otro volumen de narraciones cortas y una novela— también fue un *best-seller* en el Uruguay hasta que lo prohibieron. Es difícil hablar de la calidad literaria de estos cuentos sin pretensiones, poblados de cárceles, de torturas, de familias destrozadas y de muertos. Sin embargo, hay un buen nivel de calidad, que, aunado a una emoción honda y desgarrada, le da una gran validez al conjunto de los relatos. *ALVARO CASTILLO (P.° Marqués de Zafra, 28. MADRID-28).*

ANDREW DEBICKI: *Dámaso Alonso.* Edit. Cátedra. Madrid, 1974.

La crítica poética de Debicki es, esencialmente, una armonización de dos factores: la precisión analítica y la concepción humanista de la poesía. Estas características se dan en sus tres obras más difundidas en España: 1) *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1968), 2) *La poesía de Jorge Guillén* (Madrid, Gredos, 1973) y 3) *Dámaso Alonso* (1) (Madrid, Cátedra, 1974). Centraremos nuestra atención en este último libro.

La precisión analítica la predican de sí diversas escuelas y es el objetivo de varias corrientes de última y penúltima hora, desde la estilística a la semiótica, pasando por algunos *ismos* de reciente actualidad. Pero comienza a hacerse evidente que la exactitud en el recuento y en la ordenación de datos no es bastante y que el uso de herramientas cada vez más afiladas no es garantía de acierto en el análisis literario. El objetivo de la crítica sigue siendo, se dijo hace años, la unicidad de la obra literaria, lo que la hace ser lo que es y no otra cosa.

Para aprehender esa unicidad hay que saltar desde la intuición. Quien lea *Dámaso Alonso* verá que Debicki es, primeramente, un intuitivo lector de poesía. Y si sus intuiciones interesan es porque el crítico justifica paso a paso el fogonazo inicial. Tanto es así que en ocasiones el lector puede obtener la impresión de que la coheren-

(1) *Dámaso Alonso* se publicó en versión inglesa en Nueva York, TWAS, 1970. La traducción, a cargo de Manuel Revuelta, contiene algunos retoques y ligeros añadidos. Citaré por la edición española, poniendo entre paréntesis el número de página.

cia metodológica lo hace todo, cuando lo cierto es que el método está supeditado a la naturaleza de la obra o, por mejor decir, a la intuición que el crítico tiene de esa obra. La bondad metodológica del libro de Debicki radica en el hecho de haber encontrado una explicación científica de una intuición feliz.

Espigaré un ejemplo. Los libros *Hombre y Dios* y *Gozos de la vista* expresan la naturaleza del hombre combinando características cotidianas y valores trascendentes [118]. Es decir, que Debicki descubre en esos poemas una delicada fusión de lo concreto y lo universal. Es lógico, pues, que traiga a colación las conocidas teorías de Wimsatt sobre el *Concrete Universal,* que son particularmente fructíferas para analizar el mecanismo de un poema que ve en cada hombre un individuo concreto a la vez que un portador de cualidades trascendentes.

Los fundamentos teóricos y metodológicos de la crítica de Debicki son variados. Pero se observa una marcada preferencia por aquellos instrumentos de análisis que más se adaptan a la estructura de la obra y que mejor recogen la intuición del crítico. Así, de Wimsalt se aprovecha la noción del poema como concreto-universal y la idea de la multiplicidad de rasgos interrelacionados y unificados bajo un principio común [102]. De Whealwright, la sugestiva noción de la metáfora como aglutinador de significados dispares [102]. De Bousoño, todo lo relativo a los símbolos bisémicos [58] en cuanto vehículos de una rica ambigüedad literaria. Y del Dámaso Alonso crítico, aparte del reconocimiento del importante papel de la intuición en el análisis literario, la concepción de la poesía como configuradora de experiencias irreductibles a una presentación lógica.

Como se observará, se sirve Debicki de los repertorios metodológicos que mejor captan la heterogeneidad del poema, su pluralidad en la unidad. Es esa unidad final el objetivo de su crítica, a la cual va dirigido el comentario textual que, repito, jamás se detiene en el simple recuento de recursos estilísticos. Del mismo modo que la poesía de Dámaso Alonso ofrece una multiplicidad de detalles y sugestiones que apuntan a unos pocos significados básicos, el análisis crítico reconstruye, a través del estudio de los particulares hallazgos estilísticos, el sendero que conduce a los grandes temas de la poesía de Dámaso Alonso.

Un atisbo singularmente interesante es la concepción de esta poesía como dramática, aludiendo con tal adjetivo a su condición dialogada o monologante, tal como se aprecia en el progresivo desarrollo de *Gozos de la vista,* en la estructura dialéctica de *Hombre y Dios,* en los cambios de tono de otros poemas, en el uso de un protagonista individualizado dividido entre dos mundos opuestos y en la alter-

nancia de diversos personajes en *Hijos de la ira.* El análisis de Debicki contiene precisiones muy valiosas acerca del *hablante,* elemento que tan curiosas variantes ofrece en la poesía moderna. En buena medida viene a decirnos Debicki: la poesía de Dámaso Alonso es la expresión de un hablante que busca «descubrir la realidad fundamental de nuestra existencia» [136].

En sustancia, el análisis de Debicki se centra en dos aspectos fundamentales: uno es la visión de los poemas como una utilización de recursos que tienden a extraer de la experiencia cotidiana valores y conceptos universales. Otro es el análisis del hablante del poema como un instrumento que comunica la original visión poética de Dámaso Alonso a través de una ampia gama de actitudes.

Hablábamos también de la concepción humanística de Debicki. *Dámaso Alonso* insiste en lo ya afirmado en 1968: la poesía de este escritor, así como la de su generación, nunca es inhumana o pura o esteticista, ni siquiera en su temprana época (2). Lejos de ello, busca la presentación de experiencias vitales en las que aparecen aunados sentimientos cotidianos y temas universales, evitando por igual el relato anecdótico y la abstracción filosófica.

Tenemos aquí una fructífera coincidencia entre los objetivos de la poesía de Dámaso Alonso y los de la crítica de Debicki. Para aquél, la poesía es un medio de abordar valores humanos esenciales que no podrían expresarse de otro modo. Para Debicki, su poesía presenta temas filosóficos, pero poetizados, es decir, temas que no se pueden formular lógica o científicamente, pues no derivan de conceptos tomados *a priori,* sino que proceden de una dinámica de imágenes, símbolos, cambios de voz, estructuras y distintas personificaciones del protagonista. A través de este artificio verbal se capta el tema central de toda esta poesía: la tensión entre la conciencia que tiene el hombre de sus limitaciones y su deseo de elevarse sobre ellas. Este conflicto de dos fuerzas antagónicas se da, bajo distintas apariencias, en todos los libros. Si en los primeros se refleja un choque entre lo prosaico y lo poético, en *Hijos de la ira* y en *Hombre y Dios* la tensión surge entre lo mundano y lo espiritual, mientras que en *Gozos de la vista* luchan una visión pesimista y carnal del hombre y otra optimista y espiritualizada.

El libro que ahora comentamos es un análisis de la poesía de Dámaso Alonso. Pero no de manera exclusiva. Dos sustanciosos capítulos, el primero y el último, flanquean la indagación estilística propiamente dicha. Aquél analiza la actividad poética del autor en conexión

---

(2) Cfr. *Estudios sobre poesía española contemporánea,* y de manera especial, pp. 11 y ss.

Anterior Inicio Siguiente

con la época y las corrientes literarias que le correspondió presenciar. El último estudia la obra crítica de Dámaso Alonso, poniendo de manifiesto los puntos de contacto que hay entre su práctica y su teoría poéticas. Cierra el libro un útil índice bibliográfico donde se comentan diversos aspectos de los trabajos mencionados.

En la biliografía crítica sobre la poesía de Dámaso Alonso existe ya un nutrido cuerpo de estudios, de los que tres o cuatro son fundamentales por su alcance y profundidad. Uno de ellos es el libro de Debicki ahora traducido al español.—*ALFONSO REY (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

ANTONINA RODRIGO: *Margarita Xirgu y su teatro.* Prólogo de Ricardo Salvat. Editorial Planeta, Barcelona, 1974, 343 pp.

Antonina Rodrigo ya ha demostrado su pericia en el arte de la biografía, con su *Mariana Pineda* (Alfaguara, 1965), y *María Antonia Fernández, La caramba* (Prensa Española, 1970). Su interés por las figuras y los temas del teatro español se hacen patentes en la monografía dedicada a «Almagro y su corral de comedias» (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968).

Reciente es su gran libro dedicado a la actriz Margarita Xirgu, cuya vida y vocación abarca un largo período de la escena española. No ha conocido Antonina a la Xirgu, no la ha visto representar, pero con sus precisas investigaciones, da tal vida a la actriz, que no podría hacerlo mejor un contemporáneo.

Colaboradora asidua de la revista *Historia y Vida,* Antonina sigue el procedimiento de ir levantando la figura de esta mujer sobre un fondo histórico y social que, hasta cierto punto, va explicando la génesis de la precoz vocación artística y hasta la ideología de la actriz, a la que el prologuista Ricardo Salvat llamará «verdadera intelectual del teatro».

Nacida en 1888, en Molíns de Rey, hija de obreros —su padre es montador de máquinas de una fábrica—, Margarita Xirgu muy pronto se traslada a Barcelona y en la calle de Jaime Giralt, 38, vive la vida modesta de una familia trabajadora.

En la Barcelona de fin de siglo es interesante hacer notar la inquietud del obrero catalán, que, en su deseo de aprendizaje y de adquirir una cultura artística, constituye los coros musicales, como

los Clavé; las agrupaciones de teatro de aficionados, en los que se va a formar la pequeña Margarita, «la nostra Margarida», como familiarmente la llaman. La afición paterna al teatro y una puesta en escena de el *Don Alvaro o la fuerza del sino,* en el que hay que sustituir a la criada Curra, hacen que Margarita debute por primera vez. Aquella niña morena, esmirriada y feucha, al trabajar, se transfigura por el ardor, causando el asombro de todos.

Empleada en un taller de pasamanería, Margarita alterna su trabajo con la escena, en intervenciones sucesivas, con gran éxito. En 1905 Margarita conoce a Josep Arnall Melero, estudiante, con el que va a trabajar en las obras de autores catalanes: *Joventut,* de Ignacio Iglesias; *Mossen Janot,* de Angel Guimerá, y *Un cop de telas,* de Feliú i Codina; es decir, teatro catalán.

A partir de entonces —ya la Xirgu dedicada totalmente a la actividad teatral—, Antonina Rodrigo va a reseñar todas las numerosas y varias interpretaciones de la actriz. En 1906 destaca por su interpretación de *Teresa Raquin,* la obra de Zola.

Es curioso que ya entonces la voz de Margarita Xirgu llame la atención de los críticos. Fernando Barangó, en la revista *Europa,* dirá: «Pero lo que más me impresionó, sin duda alguna, fue su voz, una voz dulce y cálida unas veces, bronca y desgarrada otras, según la escena que representaba, pero siempre armoniosa, sin arrebatos declamatorios, con un dejo de ternura que se nos adentraba en el alma.» El mismo Ricardo Salvat, que no conoció a la actriz y únicamente oyó su voz en un disco suyo, dice: «La voz estremecida, temblorosa y amplia de resonancias de Margarita nos acercó un poco más a la actriz que nunca veríamos en el escenario. Cada año en la *Escola d'Art Dramatic Adriá Gual* escuchábamos una y otra vez el disco. Algunos jóvenes estudiantes encuentran la voz un poco desfasada, como de otra época, mientras que otros se apasionan por ella. Lo cierto es que la voz de Margarita Xirgu no deja nunca indiferente a nadie.»

Siendo yo muy pequeña fui a ver *La sirena varada* y *Fuenteovejuna* y recuerdo los gritos desgarradores de la Laurencia que encarnaba Margarita Xirgu, así como la estridencia de la sirena loca, que me produjeron una extraña sensación, no sé si desagradable o escalofriante, por lo cual siempre asocié la voz a la figura de Margarita, y esto lo hago constar no como demérito de la actriz, sino como algo que quedaba grabado en el espectador, más que sus gestos o sus maneras.

Con la evocación de Margarita desfila toda la historia del teatro español de más de medio siglo: el *Teatre intim* de Adriá Gual, que

lleva en su repertorio *Poil de carotte (Pel de panotxa)*, de Jules Renard; *La fiaccola al moggio*, de D'Annunzio; *La campana sumergida*, de Gerhardt Haupmann, así como la obras del propio Adriá y de Iglesias.

En 1909 estrena Margarita la *Salomé*, de Oscar Wilde, lo que supone un cambio total en su repertorio. La actriz, que hasta ahora ha representado teatro regional en su mayor parte, asimila los refinamientos psíquicos de la hija de Herodías, lo que da por resultado el estallido del escándalo. Pero ya Margarita está en la vanguardia. Poco después, para mayor sorpresa, Margarita Xirgu pasa al Teatre Nou, del Paralelo, a representar vodeviles y obras frívolas, lo que demuestra su espíritu abierto a todas las innovaciones.

Año tras año Margarita va causando sorpresas, éxito tras éxito. En 1911 su gran actuación en *La reyna jove*, de Guimerá, la conduce a la posibilidad de que la actriz se convierta en empresaria, con los estrenos de autores catalanes, tales como Rusiñol, *El pintor de miracles;* Apelles Mestres, *L'estivet de Sant Martí;* Folch y Torres, *La germaneta*, y Joan Maragall, *Nausica*.

El encuentro con el empresario americano Faustino de Rosa lleva a la Xirgu a su primer viaje por tierras americanas. En 1913 la Xirgu marcha a París y de allí a la Argentina, a Chile y al Uruguay. Lleva obras europeas: *Salomé, Zaza, Frou-frou, Elektra, Magda,* y las de dramaturgos españoles como Benavente, Marquina, los Quintero, Martínez Sierra.

A su regreso, Margarita actúa en Madrid por segunda vez y logra un éxito clamoroso con el estreno de *Marianela*, de Pérez Galdós, y con *Santa Juana de Castilla*, lo que da lugar a una entrañable amistad entre la actriz y el escritor.

En 1917 Margarita estrena la primera obra que Benavente escribió para ella, *El mal que nos hacen*. El nombre de la artista va unido al de los mejores dramaturgos de su época. En el verano de 1919 se concreta la fusión de las compañías Xirgu y Enrique Borrás. Estrenan *El alcalde de Zalamea*, lo que supone el primer contacto de Margarita con el teatro clásico.

En 1921 la Xirgu emprende su segundo viaje a América, a Cuba y Méjico, y en 1923 su tercer viaje, con un repertorio muy atractivo de carácter internacional, al decir de Rivas Cherif. Estos viajes son apoteósicos; en Caracas la actriz es objeto de un homenaje por parte de los intelectuales, en mayo de 1924. De esta época es la anécdota que nos refiere Antonina Rodrigo, el encuentro entre la famosa Eleanora Duse y Margarita Xirgu, que la rinde homenaje en La Habana, en el mismo hotel donde se encontraban las dos actrices.

A su regreso a Madrid, Margarita estudia las obras de Marquina, Alvarez Quintero, Fernández Ardavín y la *Judith,* de Azorín. En un folleto de esa época, titulado *Celebridades del teatro* y dedicado a la Xirgu, la actriz hace unas declaraciones que pueden servir para ilustrar su modo de actuación: «Yo no creo en el arte fuera de la naturaleza, ni concibo la naturaleza sin arte en el teatro. Este debe tomar su origen de lo verdadero, pero con tendencia a lo ideal... La realidad en absoluto no es posible en el teatro. Allí lo verdadero puede, a veces, resultar inverosímil: es el teatro un aparato de aumento donde se cambian las proporciones de los hombres, de las cosas y de los tiempos.»

Predilecta la Xirgu de Galdós, de Benavente, que la dedica *La mariposa que voló sobre el mar,* uno de los episodios más interesantes de su vida es el encuentro de Margarita con García Lorca, presentado por Lydia Cabrera. Pronto el poeta le entrega el manuscrito de *Mariana Pineda,* y Margarita estrena la obra, con decorados de Dalí, el 24 de junio de 1927. Esta obra será una de las predilectas de la actriz. A partir de ahora la colaboración de Federico y la Xirgu será constante. El poeta la lee *Así que pasen cinco años* y la actriz no entiende nada, pero, en cambio, acepta *La zapatera prodigiosa.*

Los cambios políticos del país y el advenimiento de la República se reflejan indirectamente en la escena. Rafael Alberti estrena *Fermín Galán,* inspirado en un hecho histórico reciente. La Xirgu, Rivas Cherif y el escenógrafo Burmann colaboran estrechamente. En el cuadro en que la Virgen aparece con fusil y bayoneta calada, acudiendo en auxilio de los sublevados y pidiendo la cabeza del rey y del general Berenguer, el auditorio protestó, al tiempo que otros espectadores daban vivas. A los pocos días, un domingo, una señora abofetea a la actriz en el Retiro.

Poco después, la Xirgu estrena *La Corona,* obra de Azaña, por entonces jefe de Gobierno.

La relación de Margarita Xirgu con Unamuno es también del mayor interés. Representa *El otro.* Dice Unamuno: «Pero los buenos comediantes parece aún mejores en lo difícil. Margarita Xirgu saca de su voz, de su entrañable entonación, los efectos más hondos. Es la amante, la furia: la mujer.» En el teatro de Mérida estrena la *Medea* de Unamuno.

La animosidad que Valle-Inclán siente por la actriz se templa en 1934, cuando por medio de Rivas Cherif se logra que el autor entregue *Divinas palabras* a la actriz. Poco después Margarita representa *La sirena varada,* de Casona. Sigue el estreno de *Yerma* y de *Bodas de sangre.* La prensa, muy politizada, empezaba ya a atacar

o a defender al autor, según fuese de izquierdas o derechas. Carlos Morla, el amigo de Federico, dice por entonces: «Desde luego, es intolerable e inadmisible que se abandere la obra de Federico, porque pertenece a toda la humanidad amante de lo bello, por encima de todas las luchas partidistas. ¿Qué tiene que ver *Bodas de sangre* y *Yerma* con las derechas y las izquierdas? ¿En "qué" se mete con ellas?»

Celebra Margarita Xirgu el centenario de Lope de Vega con *Fuenteovejuna,* supervisada por García Lorca. Dará idea de lo que ha cambiado el concepto del teatro, en especial de los clásicos, la anécdota que sigue: Cuando Laurencia-Margarita increpa a los hombres del pueblo, suprime en su parlamento el verso «hilanderas, maricones», por parecerle excesivamente fuerte. «No puedo tolerar que alteres el texto de Lope... Si no respetas lo que Lope ha escrito, no vendré a verte *Fuenteovejuna.*» ¿Qué diría ahora con una actualización como la de *Marta la piadosa,* de Tirso de Molina, con música de *rock?* El pobre Federico se hubiera muerto en escena.

El caballero de Olmedo, La dama boba, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores son los estrenos de la actriz, que representa toda la historia del teatro español.

La amistad de la Xirgu con Federico ha llegado a su cumbre. «Debo a Margarita cuanto he logrado en el teatro.», y la Xirgu dice que adora al «imposible Federico». Por casualidad Federico no embarca con Margarita para América, y estalla la guerra en 1936. La muerte de Federico deja a Margarita sumida en un perenne dolor, que ella compara con el drama de Pirandello *La vida que te di,* donde la madre hace vivir a su hijo por su propio afán de que el hijo viva.

Las giras por América de Margarita Xirgu despiertan ahora grandes entusiasmos y campañas insidiosas, con pretexto de la ideología de la actriz, mal comprendida. Cuando un periodista pregunta a Margarita por la orientación política de su repertorio, ésta responde: «Obedezco a un criterio amplio y abarcante y humanamente comprensivo.»

Antonina Rodrigo completa el ciclo de la vida de la actriz estudiando la labor didáctica que ésta desarrolla en Uruguay al frente de una escuela de arte dramático. Reaparecerá en Buenos Aires con *El adefesio,* de Alberti. De nuevo realiza una gira por América con Amelia de la Torre y Enrique Diosdado. En 1945 estrena la obra póstuma de Federico, *La casa de Bernarda Alba,* y posteriormente *El malentendido,* de Camus; *La loca de Chaillot,* de Giradoux, y *La Celestina.*

Aquí termina la relación informativa, esquemática, de una vida que representa la sucesión de las diversas etapas del teatro español.

En este libro, de enorme riqueza documental, con la concisión de sus datos, con el pormenor inédito, el lector encuentra viva la presencia de una gran actriz, inquieta, intelectual, vehemente, y al mismo tiempo la historia de uno de los períodos más agitados de la escena política española, a la que, quieras que no, va unida la Xirgu, como, quieras que no, todos también ahora estamos implicados en el acontecer histórico desde nuestro quehacer literario.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14, 5.º izq. MADRID-13).*

GERARDO GALLEGOS: *Los ritos mágicos. El vudú.* Fomento Editorial, Sociedad Anónima. Colección «Iberoamérica Años 80», Madrid, 1973, 332 pp.

A través de la historia, y en todas las latitudes, el hombre ha experimentado la radical necesidad de encontrar un sentido a su existencia en el mundo. La ciencia y la reflexión filosófica nunca han sido capaces de dar respuestas plenamente satisfactorias a las interrogaciones más hondas del espíritu humano. En su constante búsqueda de luz, la razón ha chocado siempre con las sombras del misterio. Pero como, por otra parte, el hombre necesita encontrar una respuesta a sus preguntas, recurre a otros saberes que están por encima de su razón. Este es, en definitiva, el origen de todas las formas de religiosidad, en el orden doctrinal, moral y litúrgico. Desilusionado de las explicaciones científicas, el hombre busca en un saber trascendente el significado de su existencia, y en los poderes del «más allá», la fuerza y el apoyo para su inseguro vivir cotidiano.

El libro de Gerardo Gallegos nos muestra cómo las comunidades afroantillanas han intentado aclarar el sentido de sus vidas oprimidas y dolientes en la fuente de ancestrales religiones africanas y, al mismo tiempo, han procurado su liberación apoyándose en extraños ritos de carácter soteriológico, de los cuales quedan aún hoy interesantes vestigios.

El autor, incansable viajero y agudo observador, ha reflexionado seriamente sobre las impresiones de su paso por las tierras antillanas y ha volcado en esta novela la compleja estructura del mundo centroamericano y, dentro de él, las peculiares características del alma negra. Los datos objetivos de la geografía y de la historia son revitalizados por la imaginación creadora, y así, el paisaje, el pueblo, los

acontecimientos, cobran un relieve especial en la pluma de este destacado escritor ecuatoriano.

La obra se divide en dos partes, de argumento independiente, aunque íntimamente vinculadas entre sí. En la primera de ellas predomina el tono mágico. Roger de Bouquet, negrero y bucanero inmisericorde, cae inmolado por la venganza del «vudú». Y dos siglos más tarde otro Bouquet, igualmente feroz, repite el fin aciago de su antepasado. Alrededor de estos hechos gira todo un mundo: el nacimiento de Haití, que surge tras el desembrujo de sus potencias bárbaras. Los ritos religiosos utilizados para redimir a la raza oprimida tienen su origen en una legendaria cultura africana. Tanto el culto como la doctrina se fueron deformando de generación en generación. Los iniciados del culto africano trasplantado a las Antillas, y particularmente a Haití, saben de las operaciones mágicas que sitúan al hombre en relación con fuerzas superiores, más allá del precario dominio de las leyes científicas. Pero ese conocimiento lo emplean generalmente para la satisfacción de ambiciones materiales de riqueza, poder, lujuria y, desde luego, para cumplir impulsos de odio y venganza, es decir, practican la magia negra.

El segundo relato se desarrolla en la isla de Saint-Dominique, rica y próspera colonia francesa, en el momento en que franceses, ingleses y españoles se disputan su posesión. Los colonos de uno y otro bando utilizaron a los negros primero como fuerza muscular y posteriormente como fuerzas auxiliares. En medio de estas luchas, la masa oscura encontró a su propio caudillo. La rebelión de esclavos condujo hacia la independencia política de Saint-Dominique y más tarde a la invasión de la parte española de la Isla Grande para el dominio total de la raza esclava. Sobre esta base histórica construye Gerardo Gallegos el argumento de la novela. El protagonista, Bo-Dondón, encarna al jefe entrañablemente unido a las ansias de libertad de su raza. Los ritos ancestrales afroantillanos hacen de telón de fondo al argumento. En ellos se apoya el alma negra buscando la fuerza y la seguridad que le niega el mundo visible.

El libro concluye con un comentario del profesor Gómez-Tabanera, director del Instituto Español de Antropología Aplicada, en el cual se exponen los fundamentos científicos en los que se apoya esta novela.

Este importante estudio, con el que la colección «Iberoamérica Años 80» inicia su serie «Material documental», permite al lector penetrar en un aspecto intersantísimo del mundo iberoamericano: a través el mito y la magia se destaca la experiencia de opresión social, cultural y religiosa vividas durante siglos por los negros de América, y la exigencia de una redención adecuada que tiene que realizarse

en la única esfera posible, la del rito mágico, dada la poderosísima supremacía de los blancos en la esfera sociopolítica.

En nuestro momento histórico, en que América latina continúa luchando por su liberación, esta obra de contenido social y antropológico constituye, sin lugar a dudas, un valioso incentivo para la reflexión y el diálogo.—*CARMEN VALDERREY (Enrique Larreta, 12, 6.º, 62. MADRID-16).*

ALLAN JANIK y STEPHEN TOULMIN: *La Viena de Wittgenstein* (traducción de Ignacio Gómez de Liaño), «Ensayistas» núm. 126, Taurus. Madrid, 1974.

Dentro de la variada literatura sobre Wittgenstein, publicada en España en los últimos años, el libro de Allan Janik y Stephen Toulmin destaca por la originalidad de su enfoque: se trata de situar a Wittgenstein en la Viena de sus primeros años y de explicar su pensamiento desde su punto de partida, en lugar de hacerlo, como es habitual, partiendo de su vinculación a los medios filosóficos anglosajones; *La Viena de Wittgenstein* es además un valioso intento de integrar un estudio de historia de la filosofía en la historia general de las ideas y de la cultura, de la que de ordinario se la desgaja arbitrariamente; la imagen de Wittgenstein se va perfilando al lado de las de Arnold Schonberg o Ernst Mach, Robert Musil o Gustav Klimt. En efecto, en muchas ocasiones, al hablar de Wittgenstein se olvida que el *Tractatus* se fue gestando en una sociedad en plena descomposición y desde una crisis radical de la cultura europea y que, en buena medida, constituye un intento de encontrar una salida a esta situación crítica. Por otra parte, la vida intelectual de la Viena de los últimos tiempos de los Habsburgo estaba centrada en un reducido grupo de escritores y artistas que mantenían una estrecha relación por encima de las diferencias específicas de sus respectivos campos, y sería imposible comprender los orígenes filosóficos de Wittgenstein si se le considera sin tener en cuenta su conexión con estos grupos, en los que se gestaría tanto el neopositivismo cuanto la música dodecafónica o el psicoanálisis. Los autores de *La Viena de Wittgenstein* subrayan enérgicamente la deformación que ha experimentado el pensamiento de Wittgenstein al ser adoptado por la filosofía anglosajona: «Como se ha señalado a menudo, una de las

peores desgracias que le pueden ocurrir a un escritor de gran seriedad intelectual y de fuertes ardores éticos es que Inglaterra "naturalice" sus ideas» (p. 21). Así, por ejemplo, mientras que para la opinión más comúnmente compartida por los comentaristas del *Tractatus* éste está dedicado preferentemente a problemas de lógica, teoría del lenguaje y filosofía de la ciencia, el propio autor sostenía que se trataba de una obra fundamentalmente centrada en el problema de la ética. La idea de una separación entre el conocimiento y otras esferas de la vida humana —como el arte o la ética— era común a pensadores y artistas de la Viena finisecular: Kraus insistía en la diferencia radical existente entre la esfera de los hechos y la de los valores, mientras que Hofmannsthal concebía el lenguaje poético como expresión directa de las sensaciones, a diferencia de su notación matemática en la física. Determinante del pensamiento de Wittgenstein es el proyecto de una filosofía del lenguaje en Fritz Mauthner, quien había visto en la tendencia a la reificación de los grandes términos abstractos uno de los principales enemigos del conocimiento humano; la filosofía ha de volver a ser una búsqueda de la verdad, no la pretensión de poseerla; en cuanto tal es crítica del lenguaje, determinación crítica de los límites lingüísticos de nuestra representación del mundo. Igualmente importante para entender las tesis del *Tractatus* es tener presente la influencia de Schopenhauer —«el autor más ampliamente leído e influyente en la Viena de los años 1890» (p. 207)—, de Kierkegaard y de Tolstoi; para estos pensadores la «significación de la vida» no podía ser objeto de una fundamentación racional, quedando relegada a un ámbito «místico», cuyo eco encontramos en la concepción wittgensteiniana de lo «ético». Conciliar este ámbito de lo ético con el esquema del mundo que proporcionaba la física de Hertz y Boltzmann se convertiría en la meta del *Tractatus* (pp. 211-12); la conciliación de estos dos mundos —el de la física y el de la ética— sólo será, posible, sin embargo, a partir de una partición radical de los ámbitos de referencia de los mismos; una vez establecida esta delimitación, la tarea de la filosofía consistiría en estar en guardia contra la edificación de cualquier cuerpo doctrinal, mostrando que sólo las proposiciones científicas tienen significación y abandonando el campo entero de la ética al ejemplo de conducta moral se justificaba teóricamente.

Para Janik y Toulmin lo más asombroso de la interpretación ulterior de pensamiento de Wittgenstein es el hecho de que fuera posible el que «un documento escrito como estadio final y definitivo de la "filosofía trascendental" postkantiana, al que movía el objetivo de liberar la ética de toda especie de empirismo de bases científicas,

fuera al punto puesto patas arriba y se le usase para justificar la restauración precisamente de un sistema empirista» (p. 263); en tal sentido la figura humana del pensador les aparece como un ejemplo de integridad filosófica indisociable de su obra; frente a esta rica humanidad los sucesores analíticos de Wittgenstein no han buscado otra cosa que convertir a la filosofía en una actividad académica aceptable para «profesionales reales» (p. 328); en suma, para los autores de *La Viena de Wittgenstein* todo intento de aproximación al pensamiento de éste supone un distanciamiento radical respecto de la interpretación vigente en los medios analíticos y una situación de su obra en el contexto de la cultura alemana.—*SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA (Alcorisa, 41, 11° B. «Canillas». MADRID-23).*

LA POESIA DE ROSALIA DE CASTRO

Curiosamente, a pesar de su importancia en las letras españolas contemporáneas, y por más que su obra ha sido difundida con indudable regularidad, Rosalía de Castro ha sido una escritora que no había tenido nunca el estudio amplio y completo que su personalidad requería. Ha habido —eso sí— una serie de toma de posiciones frente a su poesía, pero han sido posiciones habitualmente desenfocadas o desprovistas de ese rigor crítico que indiscutiblemente se necesitaba. A veces sucedía que estas mismas actitudes críticas se han visto condicionadas por intenciones más o menos apriorísticas y siempre tópicas. Rosalía de Castro, si hacemos caso de las referencias más comunes, representaría una poesía sensiblera, que evocaba un cierto concepto —erróneo y desenfocado también— de la literatura femenina y que determinaba una específica manera de entender «lo gallego». Todo ello producto de una crítica impresionista que no supo abordar adecuadamente el tema de la poesía rosaliana. Son de sobra conocidos los avatares por los que pasó su poesía para llegar a ser considerada mínimamente por sus contemporáneos. Tanto Juan Valera como el propio Menéndez y Pelayo dejaron fuera de sus respectivas antologías de la lírica española de aquellos años a Rosalía de Castro. Pero el propio *Azorín*, que con tanta insistencia fustigó, y no sin razón, estos olvidos negligentes (1), no contribuye demasiado a la recupe-

(1) Azorín: *Rosalía de Castro y otros motivos gallegos.* Ed. Celta, Lugo, 1973.

ración de la escritora gallega, pues se llega a la personalidad y la obra de Rosalía *guiado más por impulsos sensibles, por reacciones* emotivas, que apoyado en la serenidad y objetividad indispensables en toda labor crítica. Como tampoco ha contribuido a hacer más llevadera esta situación el desprecio más o menos explícito (que de alguna manera también alcanzó a Bécquer) hacia una poesía intimista, que se identificaba con una cierta vaguedad expresiva característica, en cierta medida, de la poesía de Rosalía de Castro. Desdén que llega a su punto álgido con las generaciones de posguerra, obsesionadas por la polémica en torno a la poesía social. Así no puede extrañarnos que el estudio de la poesía de Rosalía de Castro se fuese posponiendo y llegase a ser imprescindible y urgente. No fue razón menos importante el hecho de que Rosalía de Castro escribiese en gallego, y de que las lenguas hispánicas de la península se encontrasen en una posición desventajosa frente a la pervivencia y difusión del castellano. Quizá esta misma circunstancia, y el interés despertado últimamente hacia las literaturas gallega, vasca o catalana, ha devuelto la atención crítica hacia estos escritores, aunque no se había llegado aún a contar con un trabajo completo y riguroso sobre la obra de Rosalía de Castro.

Por eso —me parece— este libro de la profesora Marina Mayoral llega en un momento muy oportuno, y que su evidente intención de poner las cosas en su justo medio lo hace especialmente interesante. Con él, escribe Rafael Lapesa en el prólogo a esta edición (2), nos asomamos a «una Rosalía vigorosamente humana, contradictoria, enigmática y mucho más atractiva». Porque hemos de señalar desde el principio que Marina Mayoral atiende por igual a todos los aspectos de la poesía rosaliana, analizando temas y formas y, sobre todo, haciendo especial énfasis en las «circunstancias históricas y sociológicas del pueblo gallego para ver en qué medida Rosalía refleja o recrea la realidad circundante». La crítica de Marina Mayoral en este libro se encamina hacia la comprobación minuciosa, al cotejo de textos y más textos (poéticos y narrativos), para poder llegar a establecer algunas conclusiones valorativas después de haber señalado nítidamente todos y cada uno de los rasgos que considera característicos; sacrifica así la brillantez de la exposición al rigor y la objetividad que se propone como meta de su trabajo. A pesar de que el libro puede dividirse en dos partes (los temas y los recursos expresivos), la visión que nos ofrece es unitaria, totalizadora, sin ocultar «cuanto en Rosalía es retórica, prurito didáctico o manida herencia romántica,

(2) Marina Mayoral: *La poesía de Rosalía de Castro*. Ed. Gredos, Madrid, 1974, 591 pp.

pero también pone de relieve el fragmentarismo, la vaguedad y la elusión que acentúan el misterio y anuncian, a veces con estremecedor acierto, los logros mejores del simbolismo».

Pero yo quisiera destacar de la obra de Marina Mayoral dos o tres aspectos que trata con amplitud y detenimiento y que me parece que son cuestiones básicas para entender con ecuanimidad a Rosalía de Castro como escritora. Por una parte, el problema de una poesía intimista y vivencial frente a la poesía como escritura, como oficio literario; de otra, los temas específicamente rosalianos del dolor, la desesperanza, la muerte y, sobre todo, la saudade, y, por último, la referencia a la intencionalidad literaria de la escritora gallega, a la que se alude a lo largo de todo el estudio, pero que se sintetiza en el capítulo que Marina Mayoral ha titulado, precisamente, «E ben, ¿para qué escribo?» Siguiendo los comentarios, referencias y puntualizaciones de la profesora Mayoral llegamos a la conclusión de que la poesía de Rosalía de Castro es una poesía que se fragua en el yo y que, desde la intimidad, trata de generalizar y universalizar, de compartir, en una palabra, sentimientos y experiencias propios. Lo que inevitablemente nos lleva a ver en Rosalía a un poeta no de oficio, cuya preocupación por la lengua poética no es su nota más señalada, y sí lo es, sin embargo, el desahogo de su intimidad:

> Contrastan estos propósitos sociales con el desinterés por la publicación de sus escritos y por la falta de sentido que llega a verles en ocasiones. Probablemente ella quiso velar al público aquello que consideraba demasiado íntimo, lo que expresaba con «demasiada sinceridad» su estado de ánimo. Quizá a este deseo obedeció su petición de que quemasen sus inéditos al morir.

Incluso la utilización de la lengua gallega —que Rosalía abandonará más tarde— no fue consecuencia de un intento exclusivamente *literario,* sino que llegó a partir de un afán de conexión más inmediata con la colectividad en la que coincidían las mismas desesperanzas y frustraciones personales de la escritora. De ahí que la tendencia a la vaguedad y la indeterminación, señaladas lúcidamente por Marina Mayoral, presidan esta poesía y que sea en la saudade donde este carácter encuentre su más adecuada realización:

> Para ella (Rosalía), saudade era nostalgia de un bien perdido. El sentimiento de la íntima soledad no puede relacionarlo con esa pérdida y lo deja innominado. De todas formas, de Rosalía nos interesan menos sus ideas que sus intuiciones poéticas.
>
> Llamémosla o no saudade, en sus versos ha dejado constancia de la más radical vivencia de la soledad del hombre.

De ahí, igualmente, que la propia Rosalía se haga esa pregunta sobre el objetivo de su trabajo: «E ben, ¿para qué escribo?» Avalando toda esta explicación tenemos el capítulo que Marina Mayoral dedica al símbolo, «uno de los grandes recursos estilísticos empleados por Rosalía», y donde se puede leer:

> Es curioso que el prurito de claridad de Rosalía, su afán explicativo, que le lleva a desmetaforizar muchas de las metáforas que emplea o a sustituirlas por comparaciones que no se presten al equívoco, desaparece cuando se expresa mediante símbolos. Rosalía no explica sus símbolos. Con la intuición artística que le faltó a veces en el uso de la metáfora, se da cuenta de que el símbolo, con el amplio margen de vaguedad y misterio que presta a la expresión, era el cauce adecuado para dar forma poética a vivencias de gran riqueza de contenido.

Y por ello mismo la profesora Mayoral habla de los recursos levemente estilizados de las comparaciones, de los contrastes, y de la tendencia a la inmediatez y a lo plástico que se puede señalar a cada paso en la obra de Rosalía de Castro y que viene a confirmar la pureza del sentimiento poético de la escritora y el consecuente abandono de la pureza de la escritura poética. Abandono que viene a determinar, justamente, la singularidad de la obra de Rosalía de Castro en el panorama de la poesía española de fin de siglo, pues trata de ganar la profundidad humana perdida, la interiorización de la experiencia olvidada, y pugna por apartarse del retoricismo trasnochado para tratar de llegar a ser expresión de la indeterminación y la inconstancia de una época conflictiva que Rosalía de Castro padeció muy directamente.

Completan este libro sendos apéndices, biográfico y bibliográfico, de indudable interés. Precisamente en torno al primero de ellos quisiera hacer una última puntualización: Marina Mayoral no utiliza la biografía de Rosalía de Castro sino cuando lo considera oportuno, manteniendo una postura crítica que no se deja condicionar por la biografía, pero que necesariamente, y en este caso concreto, debe aparecer aquí y allá para conseguir comprender a plenitud muchos de los sugestivos ámbitos de la poesía rosaliana, que ha alcanzado, con este libro, una de sus más conseguidas exégesis.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA. Tenerife).*

C. B. MORRIS: *Surrealism and Spain: 1920-1936.* New York and London, Cambridge University Press, 1972, 301 pp., 15 $ USA.

¿Existió un movimiento surrealista español? Esta es la pregunta decisiva que trata de resolver Morris, buen conocedor de la literatura española (especialmente poesía) de los años veinte y treinta. La pregunta había permanecido sin una respuesta adecuada hasta ahora. El tema mismo estaba lejos de haber despertado la polarización crítica y abundancia de estudios que el surrealismo francés ha despertado y sigue despertando. El mismo Guillermo de Torre —uno de los partícipes más activos y de los críticos más entendidos en las literaturas de vanguardia— no se decide a establecer una escuela o movimiento surrealista independiente en España, limitándose tan sólo a incorporar en su estudio los escritores y artistas españoles activos en el movimiento surrealista de París *(Historia de las literaturas de vanguardia,* pp. 361-460). Tampoco Paul Ilie o V. Bodini, en sus estudios respectivos recientes, ni Manuel Durán en su obra de 1950, habían conseguido hacer análisis concluyentes sobre el tema. Por su parte, Morris busca establecer una serie de coordenadas claras y definitivas, basándose en ellas para hacer su estudio de lo que hubo de surrealismo en los escritores y artistas españoles. Su posición es precisa: «Puesto que considero el surrealismo como un movimiento específico y no como un sinónimo vago de lo fantástico y la excentricidad literaria, creo que es válido hablar de surrealismo y España, o surrealismo en España; por el contrario, el término "surrealismo español" es incoherente desde un punto de vista crítico, como lo serían "conceptismo francés" o "gongorismo galés"» (p. 8). Así pues, lo que Morris hace en esta obra es estudiar no un supuesto movimiento realista español, sino lo que hubo de surrealismo en una serie de autores representativos. Su teoría es convincente.

La estructura de la obra es diáfana y cuidadosamente organizada. Tras la introducción (pp. 1-11), considera desde un punto de vista histórico-literario lo que llegó a España del movimiento surrealista en general, de los manifiestos de Aragon, Breton y Eluard, la participación de las revistas —especialmente *La Gaceta de Arte* y *La Gaceta Literaria*—, los españoles en París (Domínguez, Picasso, Miró, Hinojosa, Larrea, Buñuel y Dalí) y los que desde España siguieron más o menos de cerca este movimiento *(Azorín,* Domenchina, Gerardo Diego, Alberti, Lorca, Foix, Cernuda y Aleixandre). Esto es lo que viene a cubrir su amplio capítulo «Surrealism and Spain» (pp. 12-63). El segundo, «Those Stupid Laws» («ces lois stupides» de Chirico, pági-

nas 64-101), y el tercero, «Abdicating Reason» (pp. 102-159), «analizan en detalle las actitudes, ambientes, motivos y técnicas que, siendo fundamentales para el surrealismo, nos ofrecen puntos de contacto entre los surrealistas franceses y españoles de los años veinte y treinta» (p. 63). Finalmente, en una serie de amplios apéndices (páginas 190-269), nos ofrece selecciones clave de textos surrealistas franceses traducidos y publicados en revistas españolas, conferencias de escritores surrealistas pronunciadas en España, estudios sobre el surrealismo aparecidos en esa época y otros documentos de diversos escritores. Todo ello va acompañado del aparato crítico más estricto y exigente.

El estudio de Morris tiene numerosas virtudes y varios defectos claros. Sobre todo, Morris es diáfano y preciso en su presentación y análisis. Consigue demostrar su toma de posición indicada arriba. Es exhaustivo en su presentación de ejemplos, citas, temas y puntos de confluencia. Es extremadamente organizado y sistemático. En los capítulos segundo y tercero, de un modo particular, analiza, tema tras tema, las características del surrealismo francés y lo que de éstas fue infiltrándose en los escritores españoles: aislacionismo, individualismo, búsqueda de lo chocante y ofensivo, humanidad putrefacta, destrucción del orden establecido, libertad sin límites, goce de lo cruel y lo violento, etc. Nadie duda de la participación integral en el movimiento surrealista de Buñuel y Dalí (los casos más obviamente conocidos). Pero pocos han llegado a ver la amplitud de los elementos surrealistas (no sólo formales, sino temáticos) en Cernuda, Aleixandre, Alberti, García Lorca, Domenchina, Domínguez, Vincenç y Foix. Morris nos hace sentir la presencia de dichos elementos con más claridad que nadie hasta ahora. En grado menor están también presentes en su estudio *Azorín*, Hinojosa, Larrea, Gerardo Diego, Picasso y Miró. De todos ellos, ninguno pasó por una época de surrealismo puro, a excepción de Buñuel y Dalí.

La obra de Morris tiene también algunos fallos claros. El primero y más saliente es que parece más que otra cosa un *collage* de nombres, títulos, citas y referencias; contamos un total de 712 citas, que entre las 160 páginas propiamente críticas vienen a dar una media de cuatro citas y media por página. Resulta, pues, claro que hay poco de interpretativo y quizá demasiado de ilustrativo. Así pues, vale más como un excelente punto de partida y de referencia que como un análisis interpretativo definitivo. Este, teniendo en cuenta las conclusiones de Morris, queda aún por hacer.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (Hunter College, 43-19, 31 Avenue Astoria, N. Y. 11103).*

QUIÑONERO/BAROJA:
Muerte, máscaras, asalto a la razón

La crítica intenta una representación irrepresentable: la quimera de un simulacro generalizado, donde se confundan el simulacro de la escritura y el simulacro de la crítica; ambos discursos ilustran con la mímica de la palabra un acto sin palabras que se juega en una escena imposible, donde la palabra «falo» es incapaz de rasgar el himen-representación; el texto es la prisión que alberga la comedia ciega de ese juego, resuelto en un alfabeto anterior al miedo.

Justo antes de dejar que su lenguaje se precipite en el abismo perseguido de la disolución total, Juan Pedro Quiñonero problematiza de manera definitiva mi trabajo y el suyo propio: esa infatigable generación de un texto por otro, esa infeliz tarea de lectura y conversación —más que inútil, imposible— convierten la crítica en un laberinto sin salida. Y aquí estamos, conscientes de que esta vez el crítico es el malo de la película, el abretumbas, que intenta poner cierto orden —siquiera sea analítico— al voluntario caos textual, que se convierte, agarrado a la razón minuciosa, en el traidor sordo y seguramente mudo. El falsificador de los «verdaderos» discursos, fabricante de una versión digestiva y comprimida de lo que esta vez ha sido texto progresante y vivo, libro escurridizo, palabra desaforada que se sumerge en la muerte. Reto oscuro a una conversación a tres (Quiñonero y Baroja y el amable lector), que debería continuar la tarea de aniquilación que el primer par proponen y consuman. Pero que a la vez se cierra en el hermatismo de lo íntimamente compartido, y entonces el lector se siente en la incómoda y mal vista postura del voyeur, agazapado en la cerradura del festín y tomando buena nota del desarrollo de los hechos-escritura... El ojo que sustituye a la pasión, la barrera lingüística que se abre desde los mismos signos convencionales de la puntuación convencional (policíaca, diría Quiñonero), la razón, al fin —enemigo definitivo, objeto final de todo este desasosiego textual—, incorporando e integrando la máquina que contra ella levantaran. Maldición.

Del desarrollo de los hechos escritura. en Juan Pedro Quiñonero: *Baroja, surrealismo, terror y transgresión* (1), quiere decir de la estructura desmoronándose de un discurso sobre el Baroja más prohibido y blasfemo, sobre el ácrata escamoteado, sobre el desesperado

(1) Juan Pedro Quiñonero: *Baroja: Surrealismo, terror y transgresión*. Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1974.

saltador de vallas y sobre toda su historia literaria alucinada, la que recoge desde los asaltos razonables a la razón hasta las representativas y feroces pinturas del Bosco, pasando por otras muchas pesadillas vitales y poéticas: el encuentro progresivamente solitario de dos universos —el de Quiñonero y el de Baroja— que unen reivindicaciones imposibles (el surrealismo, el satanismo, la negación barroca) en el campo común de la locura.

Efectivamente, el libro parece comenzar por lo legal: recién entrado en la lectura, estamos ante un ensayo seguramente duro, de lenguaje difícil, a veces semejante a esos estructuralistas raros y franceses, pero de sintaxis coherente, donde la lógica de la escritura dominante (ésta que aquí usamos) permite el deslinde feliz de unas ideas y otras. Y así, Quiñonero nos cuenta cariñosamente que el viejito Baroja puede encontrar una explicación en tres claves anteriores: la desesperación nietzscheana, el anarquismo vital y desolado (y qué hermoso y claro ese texto preestructuralista de las «*Divagaciones casi trascendentales*», ambiguo y demoledor) y... «la herencia de Mallarmé». Y justo cuando se empieza a meter en «la herencia de Mallarmé», el libro va perdiendo su aire doctrinal, y cuando ya ha definido y resucitado el surrealismo, contagiado definitivamente por una visión parabólica y pura, el autor Quiñonero suplanta al propio autor Baroja, y lo que parecía ensayo propiamente dicho, sufre transmutación en ambiente poético, en clima lingüístico y objetal, absorbente, aterrador. El «universo Quiñonero» no parece necesitar ya de las andaduras Baroja, que poco a poco van siendo descubiertas como el trasunto de una educación sentimental. Y, por supuesto, seguiremos sabiendo cosas nuevas sobre don Pío: sabremos de ese terror absoluto, de esa alucinada presencia de la realidad, desprovista casi enteramente de los lazos de la lógica usual —de la lógica burguesa—, para ser revelación negra como una novela negra, asombrosa y siniestra, como sólo puede darse en determinadas visiones de brujas surreales. Sólo que el Baroja hosco y huidizo que nos trae la tradición (estúpida, verdadera traición) conecta aquí con antecedentes y consecuentes, de la mano de Breton y hasta de Barthes, de Donne, de Sade, de Borges, de Artaud y Bataille, de Durero, Cervantes y Cavafis; de los demonios personales, culturales y contraculturales del propio Quiñonero. De esos locos sagrados que han permitido la contradicción: hacer que se junten la comprensión y el abismo.

El abismo: el lenguaje. Hasta en las visiones más fantasmales de Baroja, en las pesadillas de *El hotel del Cisne* y esos poemas premonitorios, las *Canciones del suburbio*, la realidad se disgrega ante la presencia del sueño y de la muerte. El yo, el sujeto lírico, se

pierde también en la ruina absoluta del mundo. Es el caos de las cosas. Pero el pensamiento, ese monstruo contra el que Baroja lucha en nombre reivindicativo del cuerpo, se patentiza en cada frase, en la implacable lógica del léxico vasquizado pero «coherente», de la sintaxis descuidada, pero aún «gramatical». De alguna manera, el texto se siente aún transparente: la locura está en la realidad, en los objetos, en la irracional existencia misma del mundo. En el discurso de Quiñonero, por el contrario (herencia de Mallarmé, surrealismo absoluto y consecuente), la palabra se automatiza, se adecua a la locura central y exigida. El texto, lejos de aludir a lo real, se presenta como objeto autónomo, y si así no fuera, busca su contexto inmediato en otro texto o textos, en el mundo mezclado y maldito de la escritura y el arte.

Pero la comprensión, sin duda, texto y pretexto consiguen machihembrarse y fundirse. El de Baroja se nos revela como un especial surrealismo, y la progresión hacia el vacío, bien visible en la «realidad» discurriente de su palabra. La lectura de Quiñonero, a medida que Baroja se sumerge en la pesadilla y a medida que la propia lectura va encontrando sus claves se va volviendo oscura, camino de la destrucción del mismo lenguaje, copartícipe de una común visión del mundo: la alegría del grotesco y el carnaval, la carcajada de la destrucción universal, el anuncio salvador de un mundo desprovisto de la máscara ideológica de la razón. De un hombre desclaseado, individuado, enfrentado al absoluto y en contraposición libertaria con las morales y las lógicas opresivas, que son todas. Así, en el texto insubordinado, pensamiento y método crítico (porque esto es crítica después de todo), se confunden también. Y como quiere la estética de nuestros días, ese final demente no nos sorprende, porque ante nuestros ojos está la *producción misma del texto,* el proceso de su escritura, como una correa disgregante y casi sin fin.

DEL ASALTO A LA RAZON Y LA MORAL DESGONZADA

Así, el libro a que nos referimos, parece perseguido por una única idea, por un motor alucinado que marca su destino y su sentido: *la pérdida de la identidad.* Pérdida en Baroja —que como ve agudamente Quiñonero, se deja diluir en formas literarias de sujetos ambiguos y dudosos: ese testigo narrador, ese extraño personaje múltiple y ensoñado de *El hotel del Cisne,* la objetalidad de sus poemas, que penetra en ese profundo sentimiento de extrañeza de las cosas— y pérdida en el propio Quiñonero, que convierte el pensamiento crítico

en extraño monólogo interior, dode confluyen citas y sensaciones, visiones fragmentarias de la realidad y la cultura.

La estética del fragmento —móvil y surrealista, según el varias veces presente Octavio Paz— conduce la presencia alternativa y explicativa de un Baroja fragmentario y un Quiñonero casi versificador (de hecho, su discurso se convertirá en poema físico; obligará a dar la vuelta al libro; hará potentes unos espacios vacíos, como aludiendo a la no continuidad del pensamiento y de la propia realidad, a esa disolución, que contagia pensamiento y vida). Fragmentación, pues, plenamente coherente, en la estructura del texto y el lenguaje, en la temática y el sentido. Como decíamos al principio, estamos ante un monumento que convierte en falacia toda una idea de hombre: el hombre razón, el hombre medida, el hombre equilibrio. Y el hombre moral. Estamos, como dice el propio Quiñonero, ante una reivindicación de los límites, ante una «pedagogía de la locura».

El hombre razón: Como bien afirma en un libro reciente Juan Carlos Rodríguez (2), la idea de sujeto productivo de literatura, que contagia a la idea de literatura misma, surge de la misma concepción del hombre libre, autónomo, responsable de su presente y su futuro, propia del modo de producción capitalista, de su sistema de clases, de la matriz ideológica burguesa. Ahora bien, y desde sus comienzos, en el seno de la sociedad feudal, esta idea obscena del hombre medida de todas las cosas ha sufrido embates duros y combativos. A mi manera de ver, desde dos flancos principales, ampliamente preocupados por restaurar la complejidad y totalidad de un individuo humano (o ni siquiera individuo, entendámonos), subsumida por la preponderancia injusta y opresiva de la razón.

El primero de estos flancos enlaza con la tradición medieval y antigua de la fiesta, del carnaval, del grotesco (3). Reivindica, por un lado, la «intestinidad» del hombre, su pasionalidad, su corporeidad: excrementos, sexo, escatología y burla. Por otro lago, el conocimiento totalizante de la realidad, la brujería, la locura, la mística y el ocultismo. La figura del santo y la del libertino. De alguna manera, el aspecto comunal y primitivo del hombre se niega al orden nuevo —y al feudal presente— y por unas horas o unos días (los carnavales y otras fiestas) es la subversión y la restauración del orden dorado. Confluyen la vida y la muerte, la vejez y la gestación, en un universo rítmico y conforme con la finitud de sus individuos. Como acierta el profesor Bajtin, se resucita el mundo como totalidad y como gozo.

(2) J. C. Rodríguez: *Teoría e historia de la producción ideológica* (I). Ed. AKAL, Madrid, 1974.

(3) Cfr. Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Barral Editores, Barcelona, 1974.

El segundo frente de lucha contra la razón es más reciente, y tiene otras características: en primer lugar, parte de la ideología asentada como dominante (el mundo de individuos considerados como sujetos de pensamiento e independencia), y sus objetivos son más claros si cabe. La lucha contra la lógica —aristotélica y positivista, fundamentalmente—, el encuentro de nuevas formas de sensibilidad, la conciencia psicoanalítica del hombre inconsciente y pasional y la sociológica de alienación por el trabajo y las clases sociales muestran a la razón como «invento» privilegiado de un determinado hombre y una sociedad determinada. Y justo cuando el capitalismo liberal empieza a tropezar con las contradicciones que él mismo ha engendrado (particularmente la primera guerra imperialista, la primera guerra mundial, será un jalón importante); empiezan a surgir los irracionalismos de diversos signos, los «asaltos a la razón». En política, el fascismo, como forma de dominación histérica de la amenazada clase dominante. En filosofía política y social, y como arma restauradora, el anarquismo, que presenta una auténtica poética de la destrucción, alternativa (y a veces fundida con) de la idea «regeneracionista» pequeñoburguesa, y enfrentado con los elementos «científicos» del marxismo, aunque no directamente con sus finalidades. A nivel de filosofía del hombre y del arte (y hay que entender la palabra «filosofía» en un sentido muy amplio), el surrealismo, auténtica y totalizante comprensión del hombre, el conocimiento de la realidad, la comunicación artística y la transformación revolucionaria. En el mundo de la psicología teórica, la antipsiquiatría, reciente, toma elementos fundamentales de las corrientes anteriores, particularmente del surrealismo. Si exceptuamos el fascismo (y su escaso pensamiento elitista) como forma de mantenimiento violento y exacerbado de un orden preexistente (4), el resto de las corrientes descritas aquí un poco a voleo presentan ideas revolucionarias y se proponen cambiar estructuras de dominación por otras de libertad, que no quedan en los márgenes de lo social, económico y político, sino que se internan en los campos ocultos *del secreto del hombre posible.* La misma idea de unos hombres desconocidos en profundidad amenaza ya la lógica dominante. Y más: la común reivindicación de todas estas corrientes de pensamiento a la hora de preconizar una existencia más plena y vital, más libre, al margen de las ataduras de la moral, el pasado y la costumbre. Lo extraordinario co-

(4) Un análisis de clase, que recorrería desde los objetivos y los mismos medios de la «acción» y su carácter «violento» hasta los «ideales» y las apoyaturas ideológicas paralelas, desharía el equívoco que alguna vez hemos visto escrito y referido a las «semejanzas» entre la «irracionalidad» anarquista y la fascista (por ejemplo, en J. A. Gómez Marín: «Los fascistas y el 98», en *Tiempo de Historia,* 1 diciembre de 1974).

mienza a querer entrar a formar parte de la vida cotidiana; la locura —y especialmente las esquizofrenias y los estados visionarios— son formas de conocimiento y sensibilidad.

Pues bien, todos estos elementos de lucha contra la razón omnipotente están presentes en este libro. Primero, un surrealismo expreso y nodal, que enlaza desde la poética anarquista de la destrucción, del propio Baroja —hay que recordar que a la línea surrealista se adhirieron los artistas y en gran medida los políticos trostkistas, anarquistas y socialistas de izquierda—, y sobre todo, expresamente ligada a la lectura que hace Quiñonero del irracionalismo barojiano. Dentro de este contexto surrealista, que determina en la totalidad no sólo la lectura y utilización subversiva de la cultura, sino el propio método crítico creador empleado, está también ese segundo elemento importante del texto: la recuperación y confluencia de determinados poetas malditos, desde Rimbaud a Joyce, de Nerval a Sade (y recordemos que es precisamente en la ficción donde, de manera seguramente loca e inconsciente, se manifiesta en primer lugar esta característica de crisis de la burguesía, que es la lucha contra la razón). Y, por último, en la alusión constante y centralísima a la brujería y al sueño, al misterio y a la cábala, que llena y figura el libro desde sus objetos. Respecto a la otra corriente, la que se da como resto ancestral del hombre primitivo, no sólo amanece en las alusiones constantes al *Quijote* y la mística, en la lectura en profundidad que se hace del Bosco y Durero y de esa pequeña joya que es *Las tentaciones de San Antonio,* de Flaubert. Contamina sobre todo —y en este sentido conecta íntimamente con la anterior— con unas características lingüísticas predominantes en el discurso de Quiñonero: la sexualidad omnipresente, el tremendismo lingüístico y escatológico, la grandilocuencia de lo pequeño, que a veces recuerda lo mejor del grotesco romántico, particularmente a Lautreomont.

Sexo, excrementos, olor y fetidez van construyendo imágenes sinfín en este juego loco y contestatario que es el texto. Y lo que es fundamental: no funcionan como «adorno» o como objeto del discurso, pero son el verdadero medio de demolición con que cuenta su lenguaje. Efectivamente, aparecen como imágenes que metaforizan conceptos infinitamente más abstractos, pero en su misma acumulación y en el uso de alguna manera distinto a la ficción consiguen un escándalo particularísimo: atacan directamente a los tabús más acendrados. La víctima del discurso, expresa e inconscientemente, es la moral opresiva y dominante. La alternativa, el reino del placer sobre la necesidad. La razón discursiva se tambalea al lado de sus pilares, y la sociedad, atacada en sus cimientos, siente seguramente

también un tambaleo discreto. Quiñonero, junto con Baroja y los surrealistas, afirma desde el principio la necesidad de una acción directa y revolucionaria, pero adelanta, desde el reino distinto de la literatura, una posibilidad de liberación: la reivindicación conjunta de la anarquía y la locura.—*ROSA M. PEREDA (Maqueda, 101. MADRID, 24).*

PAUL VALERY: *Poemas* (versión castellana de Carlos R. de Dampierre). Edic. Visor. Madrid. 80 pp.

Nacido en 1871, a los veinte años el joven Paul Valéry es presentado a Mallarmé como poeta-promesa. Pero su cada vez más abundante colaboración en las revistas simbolistas se ve interrumpida por una aguda crisis sentimental que le hace renunciar a la poesía y dedicarse al estudio de las matemáticas, a la meditación interior y al análisis del mecanismo del espíritu, que hacen cuajar un par de ensayos: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) y *La soirée avec M. Teste* (1896) y numerosos cuadernos de pensamientos.

Ya casi olvidado, por presiones del editor Gallimard y A. Guide, compone *La joven parca,* que se publica en 1917. Supone este poema una reacción contra las tendencias alógicas de la poesía subrealista, oponiendo a ésta su rigor intelectual y formal y la aplicación de las formas clásicas (hace suya la frase de L. de Vinci: *«Ostinato rigore»).*

La precisión, el nexo lógico, la densidad oscura de los símbolos, la forma implacablemente pulida, se convertirán desde entonces en sus características fundamentales. Pero no las únicas. Es capaz de combinar su sentido del humor con la ternura más lírica; de gustar la meditación y frecuentar al mismo tiempo los círculos mundanos; de escribir en clave y él mismo descubrirse en sus ensayos; de integrarse, sin perder la forma ni la música, en las filas de la poesía pura, que significa para Valéry la ausencia de cualquier tipo de didactismo, moralización o sentimientos personales: «La filosofía en la poesía es como jugar al ajedrez con las reglas del juego de damas.» «Encontraba y encuentro indigno escribir por el sólo entusiasmo. El entusiasmo no es un estado de ánimo para el escritor.»

Avanzando en su producción poética, cada vez más valora el ejercicio sintáctico, se entrega a él; cree que, por una especie de pro-

ceso místico, atraerá a la armonía y ésta a las ideas. El magisterio formal, unido a la inspiración, que si falta, esteriliza lo demás. Es lo que llama «estado de creación poética», que enriquece y dota de profundidad metafísica la musicalidad de Valéry (análisis + música. El espíritu se comenta a sí mismo). «Las pretendidas enseñanzas de la historia de la literatura no tratan apenas el arcano de la génesis de los poemas.»

La versificación en Paul Valéry ha sido detenidamente estudiada como preciosa muestra de la incorporación más bella y perfecta de las formas clásicas en la literatura moderna. Utiliza los alejandrinos, pies quebrados, pasos, ritmos griegos... «la 'pureza' es el resultado de infinitas operaciones en el lenguaje, y el cuidado de la forma no es más que la reorganización meditada de los medios de expresión» «Hay más posibilidades de que una rima proporcione una idea que de encontrar la rima a partir de la idea».

Lo que Valéry aportó a la cultura universal bien se puede contener en el comentario de Alain al criticar su libro *Charmes* (1929):

«Hay quienes se privan de esta música, sospechando una filosofía hábilmente rimada; pero no hay ni uno solo de estos poemas que no deje de hacer ver, por el contrario, que la canción es ante todo canción y siempre canción.»

Y si Paul Valéry es canción, no cabe duda que al traducírsele se topará, además de con los múltiples problemas que toda traducción literaria plantea, con los específicos derivados de la importancia de la forma en este autor. El trasvase de la cultura literaria de un idioma a otro no se puede limitar a sustituir una hilera de palabras por sus equivalentes lingüísticos, pues la literalidad está erizada de trampas invisibles que truecan el significado original en otro, aunque cada frase en particular corresponda como un calco; trampas que no advierte quien desconoce el significado que cada palabra y cada frase tienen en el ámbito del idioma que traduce, ya que el diccionario debe ser utilizado para cerciorarse y no para aprender. Si esto es necesario incluso para traducir un manual técnico o una guía turística, sube de punto cuando lo que se traduce es la expresión más alta de una cultura, un valor límite, ya que además se debe conocer esa cultura y el valor que esa expresión tiene en ella, bajo pena de condenar el texto a una esterilizante estupidez plagada de alusiones incorrectas, inequívocas y faltas de gracia.

Sin embargo, la traducción no es sólo conocimiento semántico; si lo que se traduce es una obra de arte, se necesita sensibilidad para combinar y elegir, para detectar cuál es el sinónimo más bello en un idioma, cuál se adapta mejor a la ocasión. Un trabajo de arte-

sanía, una marquetería con las maderas raras y preciosas de las palabras. Un trabajo minucioso y lento que muy pocos pueden hacer.

Algunos creen evitar este peligro y este trabajo permitiéndose la traducción libre. Pero ésta es como una selva cuyo follaje progresivo se justifica al principio, tratando de buscar el sentido más exacto, y acaba, como la flora virgen, destruyendo el edificio levantado por el autor extranjero y sustituyéndolo por un amasijo de ideas propias «a propósito» del texto original que, a menudo, no pasan de ser mediocridades. Y se produce la confusión, la llamada a engaño, la Babel de la soberbia, del hombre que rechaza su misión de artesano, de pulidor exigente, de acoplador minucioso, de copista perfecto de la obra realizada con otros cánones.

Después de la esterilización literalista o de las divagaciones estilísticas de la traducción libre, es lógico que se miren con recelo *todas* las traducciones literarias, y aún más en poesía, donde forma y fondo dan la talla y miden la valía de autor.

Pero traduciendo, como en todo, hay una postura justa, cabe el intento humano de honrada aproximación al autor y el planteamiento de su obra desde la perspectiva que en cada momento convenga, para que las palabras traspasen la frontera del idioma, aportando además los mismos valores frente a la cultura receptora que tenían frente a la cultura-madre.

Así, en este libro de poemas de P. Valéry, nos encontramos ante un texto de indudable belleza, pero que a veces se aparta del original. Esto puede sorprender, pero, analizando la obra de este poeta, su sentido y su valor ante la cultura francesa, con asombro, vemos modificarse nuestro recelo, pues en este caso la forma y la música tan queridas de Valéry han sido rescatadas y pasan a enriquecer el idioma español, junto con su hieratismo neoclásico, el misterio de las ensoñaciones, la visión del mundo antiguo y la evocación a los muertos entre piras perfumadas. Y quien no sabe francés se puede deleitar —mente y oídos— con la belleza espeluznante del aria de Semíramis, o el conjunto de *La joven parca,* o el humor que late en el *Esbozo de una serpiente,* o los versos de *El Silfo,* que suenan como un carrillón.

Sólo cabe lamentar que al lado de la traducción no aparezca el texto en francés para mejor cotejar y apreciar la paciente artesanía de Carlos R. de Dampierre, quien al traducir estos poemas ha dejado también traslucir su sensibilidad y su conocimiento de la poética de Valéry y la cultura francesa.—*LETICIA ARBETETA MIRA (Avenida del Manzanares, 40. MADRID-11).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ARTURO USLAR PIETRI: *La otra América.* Alianza Editorial, Madrid, 1974.

Una vertiente de cotinuos cambios, cuya presencia se deja sentir en los más variados sectores —arrolladores en su dinámica—, ha venido ensañándose en muchas de las ideas, un tanto empíricas, que hicieron presa de muchos escritores sudamericanos cuyas obras se inscribirían a partir de los años treinta, más o menos. Buena parte de esta generación incursionó en el campo de la investigación histórica, tendiendo a encontrar la explicación de ciertos fenómenos, cuya problemática, a ojo de buen cubero, aparecía muchas veces cargada de un negativismo, siempre atribuido a unos factores endémicos del espíritu sudamericano. No faltaron los que llegaron a la conclusión de que este negativismo provenía, no de ciertos condicionantes sociales, sino de la fusión caracterológica del espíritu hispánico y el indio, contrapuestos, como era de suponer, al esplendor, lleno de cualidades «positivas», que se veía en el desarrollo histórico seguido por los vecinos situados al extremo norte del continente. Norteamérica era el espejo en que se miraban los espíritus progresistas de la época; esta actitud no dejaba de ser valedera en algunos aspectos, sobre todo los motivados por la sana inocencia, inocencia que no había fructificado en la lucidez de predecesores como Martí, para poner un ejemplo.

Ahora bien, el desarrollo de los acontecimientos ha venido a demostrarnos que muchas de aquellas características sudamericanas, cargadas de factores negativos, no eran tan endémicas, sino más bien generadas por una relación de dependencia. Esta dependencia, en la mayoría de los casos, por no decir en todos, creó conceptos sustentados en la imitación de lo que se veía como culminación del espíritu humano: el progreso mecanicista y el afán competitivo mercantilista, que aparecían como los signos más dignos de ser emulados por esas capas sociales sudamericanas detentoras del poder cultural y económico.

Más recientemente se ha venido a poner de manifiesto que, si bien es cierto que, como nos dice Uslar Pietri en el presente libro, «la historia latinoamericana, después de la independencia, no es sino el monótono recuento, a veces medido con un isocronismo de oscilación pendular, de caóticos ensayos de libertad y de largas y regimentadas opresiones», estas largas y regimentadas opresiones no se

habrían sostenido sin la ayuda de quienes han contribuido a su gestación y desarrollo. Por lo pronto, está claro que en esta gestación y desarrollo poco ha tenido que ver el espíritu negativo indo-hispánico, como no sea en su papel de padecimiento inerme.

De lo que no cabe duda es de la bien intencionada búsqueda de una explicación de la problemática sudamericana en su aspecto sociopolítico y del valor literario que se encuentra en muchos de estos trabajos de nuestros escritores. Pero con toda seguridad es el periodismo el género literario que más capitaliza los cambios experimentados por las ideas y los hechos, motivado por su obligada inmediatez. Esto hace que el reunir en una publicación varios años de trabajo periodístico sea un arma de doble filo para la valoración del contexto ideológico que ha motivado en su momento la publicación periódica. El valor que reside en este libro del escritor Uslar Pietri radica en aclararnos hasta qué punto los hechos han venido a cobrar un nuevo rostro; pero no nos da la medida literaria del gran autor de *Las lanzas coloradas.—G. P.*

DAVID HENN: *«La colmena». C. José Cela. Estudio crítico.* Grant & Cutler Ltd., in association with Tamesis Books Ltd. Londres, 1974.

Es éste un estudio crítico en profundidad por los variados y significativos aspectos que su autor, el profesor David Henn, de la Universidad de Victoria, Columbia Británica, enfoca en esta obra, destinada a estudiosos en lengua inglesa y tendiendo a un más claro conocimiento de la literatura española contemporánea. El presente trabajo se encuentra encuadrado dentro de unas coordenadas precisas que contribuyen a dar una visión totalizadora de esa novela *La colmena,* de insoslayable importancia tanto para el cabal conocimiento de la obra de Camilo J. Cela como para la comprensión clara del panorama de la novelística española actual, dentro del que se inscribe la renovadora búsqueda expresiva de su autor.

Los factores en torno a los que apunta el estudio del profesor Henn para calar en la valoración inmediata de *La colmena* y conjugar su intención esclarecedora tienden, como hemos apuntado, a un lector y a un sector estudioso necesitado del máximo rigor de datos informativos. En esta preocupación el profesor Henn se ha marcado derroteros de perfecta claridad didáctica, como son, entre otros, los

condicionantes de la posguerra, la estructura novelística de *La colmena,* sus características estilísticas y el exhaustivo análisis de la personalidad de su personaje-eje.

Son de indudable importancia en esta obra los capítulos correspondientes a la introducción y conclusiones, en los cuales se pone de manifiesto una serie de antecedentes de valor incuestionable para la completa comprensión de los valores narrativos que la obra de Camilo José Cela contiene como aporte textual y creador al actual desenvolvimiento de la novela española de posguerra. Sería un error no hacer mención también del completo cuerpo de notas que cierran este estudio y que contribuyen al más amplio conocimiento de la personalidad significativa y vital de Camilo José Cela en el amplio espectro que hoy representan las variadas tendencias de la novelística española.—*G. P.*

HECTOR GALLY: El agua de los arroyos. Serie del Volador. Joaquín Mortiz, México, 1974.

En pocas ocasiones tenemos oportunidad de encontrarnos con un escritor sudamericano que, hallándose inmerso en la actual narrativa del continente, nos muestre un rostro nuevo, logrando apartarse en su obra de las influencias de esos hitos, siempre presentes, que son Vargas Llosa, los García Márquez, los Julio Cortázar; en otras palabras, todos esos nombres que conforman el rostro conocido de la narrativa sudamericana contemporánea, y cuyo valor reside en la naturaleza de sus logros personales, y que se podrían catalogar hasta de intransferibles. Este es un fenómeno de transparencia que ya tuvimos ocasión de observar durante la primacía de ese otro *boom,* el de la poesía sudamericana, con toda una secuela de repetición de encuentros debidos a los primitivos logros, también como lo ha demostrado el tiempo, de carácter intransferible.

En *El agua de los arroyos* se nos hacen evidentes unos condicionantes narrativos poco frecuentes en los últimos escritores de los países sudamericanos: humor, pero un humor que cala en la realidad sin distorsionarla; más bien mostrándonos de ella una cara poco tratada, de la que no se encuentra exento el drama. Se percibe en estos relatos la inteligencia de una elaboración narrativa que permite a su autor una diversidad de enfoques textuales y en los cuales ese

humor de que hacíamos mención cobra la fuerza suficiente para convertir este libro, en su conjunto, en un libro crítico, pero perfectamente encuadrado en el valor estrictamente literario y completamente alejado de un carácter panfletario, que suele ser el otro polo hacia el que se inclina la obra de muchos escritores recientes en sudamérica, tal vez en búsqueda de la compensación que les aparte de los nombres conocidos. La sinceridad y el hábil manejo del idioma son los valores que confirman la fuerza de estos relatos, debidos a Héctor Gally, nacido en México en 1942. Gally ha publicado con anterioridad dos novelas: *Víctor* (1964) y *Los restos* (1966) y dos libros de cuentos: *Diez días* (1963) y *Hacia la noche* (1965), aparte de una antología de los escritos de Camilo Torre.

Sería de indudable interés, para conocer el nuevo rostro de la literatura sudamericana, la publicación en España de obras de escritores como Héctor Gally; ello contribuiría a una mejor valoración de nuevos aportes a la narrativa en lengua hispánica.—*G. P.*

JOSE MANUEL CASTAÑON: *Grandes páginas bolivarianas.* Casuz Editores. Caracas (Venezuela), 1974.

La historia de la independencia de los países sudamericanos ha estado largo tiempo sujeta a toda suerte de valoraciones. En este panorama de ideas encontradas, los artífices materiales del hecho independentista, en su naturaleza de personajes históricos, han sufrido toda una larga serie de azarosas interpretaciones que no en pocas oportunidades han contribuido a una distorsión de la realidad que les ha convertido en objeto de intereses transitorios. Una de estas figuras y tal vez la que en mayor medida ha sido objeto de esta situación de controversias ha sido la de Simón Bolívar. Sus actuaciones como hombre civil y como símbolo castrense han recorrido toda una variada escala de valores dentro del estudio histórico de Sudamérica.

En época reciente, la serenidad que otorga el tiempo parece haber ido conformando una visión más real con su auténtico y verdadero papel de hombre y de soldado. A esto ha contribuido la confirmación que las circunstancias han ido otorgando a muchas de sus visionarias predicciones con respecto al desarrollo histórico que el hecho de la independencia hispanoamericana habría de ir adquiriendo.

A la visión actual de Simón Bolívar contribuye grandemente este trabajo antológico, su selección de textos y su lúcida introducción, debida al escritor español José Manuel Castañón, que desde su llegada a Venezuela, en 1958, se ha dedicado con una preocupación esclarecedora y no exenta de amor, como queda de manifiesto en la introducción, a la búsqueda de una comprobación de hechos y situaciones en el amplio panorama de la realidad sudamericana.

La antología de textos constituye un documento vivo, lleno de significado por la variedad de criterios que lo componen. Más de una treintena de nombres dan cuerpo a esta antología, nombres que van desde el propio Simón Bolívar, Juan Montalvo, don Miguel de Unamuno, José Martí, José Enrique Rodó, Rómulo Gallegos, entre otros importantes del actual panorama del pensamiento latinoamericano, que analizan los más variados aspectos de la vida de Bolívar.

Valioso y esclarecedor es el contenido de este libro, debido al trabajo de José Manuel Castañón y editado como homenaje al sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, de reciente celebración en toda América y en España.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID).*

CONVOCATORIA DEL XIII PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por decimotercera vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975, con arreglo a las siguientes:

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y *curriculum vitae.*

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1975 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. España.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1975.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de 150.000 pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1976, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 50 ejemplares.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemp'ar de la tirada que se decidiese, que no será en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra.

12. El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13. El Jurado podrá proponer al señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados por orden de méritos.

14. De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemp'ar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en ca'idad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General de! Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1976, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor jefe del Registro General a su destrucción.

16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las mismas.

Madrid, mayo 1975

PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974

La poetisa argentina MARIA JULIA DE RUSCHI ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1974 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «POLVO QUE UNE».

El Jurado, cuya presidencia la ostentaba don Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española, delegada en don Luis Rosales, poeta y miembro de la Real Academia, estaba integrado por don Juan Ignacio Tena Ybarra, director del Instituto de Cultura Hispánica; don Héctor Rojas Herazo, poeta y escritor colombiano; don José Luis Prado Nogueira, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1965; don José Alberto Santiago, poeta argentino, premio «Leopoldo Panero» 1972; don Ramón Pedrós, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1973, y como secretario, el director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, don José Ruméu de Armas.

MARIA JULIA DE RUSCHI nació en Buenos Aires (capital federal), en 1951, donde actualmente reside. Entre sus obras publicadas figura el libro de poesía titulado *Amanecer cerca.* María Julia de Ruschi, joven universitaria, es autora de varias publicaciones en revistas, así como del libro inédito *Biografía, ensayo y antología de la poesía de Sylvia Plath.*

Domicilio: Avenida del Libertador, 2.330, 2.° B. Buenos Aires (capital federal). República Argentina.

Entre las 196 obras presentadas a concurso, el Jurado acordó seleccionar como finalistas dos trabajos: uno presentado bajo el lema «Juego y símbolo» y titulado *Ejercicios de contrapunto,* y otro presentado bajo el lema «Nadie» y titulado *Caducidad del fuego.*

Conforme a las bases 13 y 14 de la convocatoria, se procedió a abrir las plicas correspondientes. Resultaron ser sus autores don Salustiano Masó, de nacionalidad española, y don Pedro Shimose, de nacionalidad boliviana.

PREMIOS DE POESIA "LEOPOLDO PANERO"

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo *En vida.*
1964: Declarado desierto.
1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo *La carta.*
1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo *Tercer gesto.*
1967: AQUILINO DUQUE JIMENO, por su trabajo *De palabra en palabra.*
1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo *Las puertas del tiempo.*
1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo *Diario del mundo.*
1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo *Los signos del cielo.*
1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo *Itaca.*
1972: JOSE ALBERTO SANTIAGO, por su trabajo *Formalidades.*
1973: RAMON PEDROS, por su trabajo *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg.*
1974: MARIA JULIA DE RUSCHI, por su trabajo *Polvo que une.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemp'ar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas de compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.... ..

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

FILOLOGIA

DICCIONARIO HISPANO-TAGALOG Y TAGALOG-HISPANO

Serrano Laktaw, Pedro

Prólogo de Ernesto Giménez Caballero.
(Edición facsimilar de las impresas en Manila en 1889 y 1914.)
Dos tomos en tres volúmenes. 13×19,5 cm.
Tomo I (volumen I). Peso: 500 g. 628 pp.
Tomo II (volúmenes II y III). Peso: 520 y 630 g.
1.396 pp. Rústica, con estampación en oro.
Precio de los tres volúmenes: *1.000 ptas.*

PRESENTE Y FUTURO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas. Publicación de la Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES). Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Presentación de Gregorio Marañón.

Madrid, 1964. Dos volúmenes. 20×26,5 cm.
Volumen I. Peso: 1.250 g. 546 pp.
Volumen II. Peso: 1.060 g. 466 pp.
Con ilustraciones y mapas. Tela.
Precio de ambos volúmenes: *850 ptas.*

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS

Jato Macías, Manuel

Madrid, 1961. 24×16 cm. Peso: 130 g.
Precio: *45 ptas.*

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Ultimas publicaciones:

LOS CAMINOS
Luis FELIPE VIVANCO
Madrid, 1974. Premio de la Crítica. Sitges, 1975. Colección «La Encina y el Mar». 12 × 20 cm. Peso: 310 g. 300 ptas.

VIDA Y MILAGROS DE UN PICARO MEDICO DEL SIGLO XVI
Carlos RICO AVELLO
Madrid, 1974. Colección «Ensayo». 21 × 14,5 cm. Peso: 230 g. 175 ptas.

AMERICA VERTEBRADA
Nemesio FERNANDEZ CUESTA
Madrid, 1974. 15,5×21 cm. Peso: 350 g. 240 ptas.

LOS MAYAS DEL SIGLO XVIII
Francisco DE SOLANO
Madrid, 1974. Premio Nacional de Literatura «Menéndez y Pelayo» 1974. Colección «Historia». 24,5 × 17,5 cm. Peso: 1.160 g. 575 ptas.

TERTULIAS Y GRUPOS LITERARIOS (2.ª edición)
Miguel PEREZ FERRERO
Madrid, 1975. Colección «Plural». 15 × 21,5 cm. Peso: 310 g. 275 ptas.

DERECHO DE LOS INDIOS Y DESARROLLO EN HISPANOAMERICA
Ph. I. ANDRE-VINCENT, O. P.
Madrid, 1975. Colección «Nuevo Mundo». 17×12 cm. Peso: 210 g. 185 ptas.

ELOGIO DE QUITO
Ernesto LAORDEN
Madrid, 1975. Colección «Arte». 34 × 24 cm.

LOS CUATRO NOCTURNOS
Ramón PEDROS
Madrid, 1975. «Premio Leopoldo Panero» 1974. 15×20 cm. 100 ptas.

CORONACION FURTIVA
Galindo ESCOBAR
Madrid, 1975. Finalista «Premio Leopoldo Panero» 1974. 15×20 cm. Peso: 120 g. 100 ptas.

APOCRIFO
José Luis MARTIN DESCALZO
Madrid, 1975. Finalista «Premio Leopoldo Panero» 1974. 15×20 cm. Peso: 120 g. 100 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA
DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES
Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

EDICIONES CULTURA HISPANICA

COLECCION LA ENCINA Y EL MAR

(Poesía)

(Ultimos números aparecidos)

LOS PASOS CANTADOS
CARRANZA, Eduardo
Segunda edición.
Madrid, 1973. 13×20 cm. 302 pp. Rústica.
Precio: *270 ptas.*

POESIA
ALBAREDA, Ginés de
Segunda edición.
Madrid, 1973. 13×20 cm. 147 pp.
Precio: *190 ptas.*

FRONTERA DE LA SOMBRA
RINCON, M.ª Eugenia
Segunda edición.
Madrid, 1973. 13×20 cm. 158 pp.
Precio: *210 ptas.*

POESIA ENTERA
SOUVIRON, José María
Madrid, 1973. 13×20 cm. 397 pp.
Precio: *350 ptas.*

VERSO PARA MI
GARCIA DE DIEGO, Vicente
Madrid, 1973. 13×20 cm. 144 pp.
Precio: *195 ptas.*

CANCIONES
ROSALES, Luis
Madrid, 1973 13×20 cm. 104 pp.
Precio: *140 ptas.*

LAS PEQUEÑAS CUESTIONES
AYERRA, Ramón
Madrid, 1973. 13×20 cm. 92 pp.
Precio: *75 ptas.*

LOS CAMINOS
VIVANCO, Luis Felipe
Madrid, 1974. Premio de la Crítica. Sitges, 1975. Colección «La Encina y el Mar». 12×20 cm. Peso: 310 g. 300 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

COLECCION
ENSAYOS

POR UNA CONVIVENCIA INTERNACIONAL

Bases para una comunidad hispánica de naciones

AMADEO, Mario

Madrid, 1956. 14×21,5 cm. Peso: 400 g. 232 pp. Rústica.
Precio: 45 ptas.

UN JOVEN DE 1915 ANTE JOSE ORTEGA Y GASSET

AZNAR, Manuel

Madrid, 1970. 16×21 cm. Peso: 50 g. 20 pp. Rústica.

RASGOS NEUROTICOS DEL MUNDO CONTEMPORANEO

LOPEZ IBOR, Juan José

Segunda edición.

Madrid, 1968. 13×21 cm. Peso: 320 g. 252 pp. Rústica.
Precio: 150 ptas.

...Y AL OESTE, PORTUGAL

LORENZO, Pedro de

Madrid, 1973. 23×17 cm. 153 pp.
Precio: 230 ptas.

LAS CARTAS DESCONOCIDAS DE GALDOS EN «LA PRENSA» DE BUENOS AIRES

Coedición con la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria

SHOEMAKER, William

Madrid, 1973. 23×17 cm. Peso: 480 g. 550 pp. Rústica.
Precio: 500 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

BIMESTRAL

Director: Jesús Fueyo Alvarez. *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz

SUMARIO DEL NUMERO 199 (enero-febrero 1975)

ESTUDIOS

En torno a los grupos sociales, su jerarquía y la noción de estructura social, por Juan Ferrando Badia.
La ideología de la aristocracia griega antigua, por Isidoro Muñoz Valle.
Las tendencias monárquicas en Italia, por Domenico De Napoli.
Sobre la naturaleza de la corrupción política, por Dalmacio Negro Pavón.
La jurisdicción constitucional de la libertad, por José Luis Cascajo Castro.
Doctrina internacionalista de Francisco de Vitoria (2.ª parte), por Teófilo Urdanoz, O. P.

NOTAS

El 24 centenario de Platón, por Jorge Uscatescu.
El marxismo como ideología del poder, por Ernst Topitsch.
Fórmula política y estructura social, por Francesco Leoni.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. Secretario: Julio Cola Alberich.

SUMARIO DEL NUMERO 138 (marzo-abril 1975)

«In memoriam»: Rodolfo Gil Benumeya (1901-1975).

ESTUDIOS

Descolonizaciones ruidosas y recolonizaciones silenciosas, por José María Cordero Torres.
La Historia como lazarillo, por Camilo Barcia Trelles.
Población y hambre, por Camille Rougeron.
La diplomacia inglesa y el fin de la guerra civil española, por Michael Alpert.
Los componentes del Afganistán contemporáneo (II), por Leandro Rubio García.
Un quinquenio decisivo en la India: 1970-1975 (I), por Julio Cola Alberich.
Vicisitudes europeas, por Stefan Glejdura.

NOTAS

El shahinshah Reza Pahlevi en la actualidad mundial, por Rodolfo Gil Benumeya.
La nueva política de fronteras en Iberoamérica, por José Enrique Greño Velasco.
La OCAN, evolución de una Organización africana de integración, por Luis Mariñas Otero.
Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Actividades ☆ Documentación internacional.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 650 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 12 dólares; otros países, 13 dólares; número suelto, 150 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cultura Hispánica-Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades cada año.)

Volúmenes publicados:

— *Documentación Iberoamericana 1963.*
— *Documentación Iberoamericana 1964.*
— *Documentación Iberoamericana 1965.*
— *Documentación Iberoamericana 1966.*
— *Documentación Iberoamericana 1967.*

Volúmenes en encuadernación:

— *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición:

— *Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados:

— *Anuario Iberoamericano 1962.*
— *Anuario Iberoamericano 1963.*
— *Anuario Iberoamericano 1964.*
— *Anuario Iberoamericano 1965.*
— *Anuario Iberoamericano 1966.*
— *Anuario Iberoamericano 1967.*

Volúmenes en edición:

— *Anuario Iberoamericano 1968.*
— *Anuario Iberoamericano 1969.*

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados:

— Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados:

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*

Volúmenes en edición:

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*

Pedidos a:

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avenida de los Reyes Católicos, s/n.
Madrid-3. - ESPAÑA

1950-1975

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

NOVEDADES

Maxime CHEVALIER: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro.* 426 pp. 420 ptas. En tela, 520 ptas.

Claus HEESCHEN: *Cuestiones fundamentales de lingüística.* Con un capítulo de Volker Heeschen. 204 pp. 260 ptas. En tela, 360 ptas.

Heinrich LAUSBERG: *Elementos de retórica literaria* (introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana). 278 pp. 400 ptas. En tela, 500 ptas.

Sergio RABADE ROMEO: *Hume y el fenomenismo moderno.* 474 pp. 500 ptas.

Angel GONZALEZ ALVAREZ: *Política educativa y escolaridad obligatoria.* 276 páginas. 240 ptas.

REIMPRESIONES

Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA: *Teoría de la literatura.* 550 pp. 540 ptas. En tela, 640 ptas.

Roger L. HADLICH: *Gramática transformativa del español.* 464 pp. 480 ptas. En tela, 600 ptas.

Ludwig BIELER: *Historia de la literatura romana.* 334 pp. 300 ptas.





EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

HORA H



José Luis CANO: *Españoles de dos siglos: De Valera a nuestros días.*

Lorenzo GOMIS: *El medio media: La función política de la Prensa.*

Mijail ALEKSEEV: *Rusia y España: Una respuesta cultural.* Versión directa del ruso y prólogo: José FERNANDEZ.

Félix GRANDE: *Mi música es para esta gente...* (Ensayos.)

Julián MARIAS: *La justicia social y otras justicias.*

Luis DIEZ DEL CORRAL: *Perspectivas de una Europa raptada.*

SEMINARIOS Y EDICIONES

San Lucas, 21 - Madrid-4 - Teléf. 419 54 89

EDITORIAL TECNOS

O'Donnell, 27. Tel. 226 29 23. MADRID-9

Brusi, 46. Tel. 227 47 37. BARCELONA-6

Enrique LUQUE BAENA: *Estudio Antropológico-Social de un pueblo del Sur.* Prólogo de Julio Caro Baroja. A la corriente general de interés por las ciencias sociales, que con métodos más rigurosos se iniciara en nuestro país en los años cincuenta, ha acompañado en los últimos el más particular por la antropología social. El «trabajo de campo», la investigación directa, sobre el terreno, cuenta poco más de un lustro por lo que a realidades e investigaciones se refiere. Este libro es una contribución al —todavía— muy escaso número de publicaciones en esta dirección. La obra ha sido forjada en Andalucía oriental, donde radica la Universidad de Granada, de marcada vocación por las ciencias sociales, como hace resaltar Caro Baroja en su prólogo. El autor es, en la actualidad, profesor de Antropología en la Universidad Complutense de Madrid.

Enrique TIERNO GALVAN: *Sobre la Novela Picaresca y otros Escritos.* Se recogen en este libro tres ensayos absolutamente inéditos del profesor Tierno Galván —los que se refieren a la novela picaresca, la consideración sobre su proceso intelectual y el método marxista y el problema de la inducción—, así como otros conocidos ya por el público español. El trabajo «Sobre la Novela Picaresca» es el resultado de la ampliación de parte del curso que el pasado año dio en la Universidad de Nueva York en Madrid, sobre el tema. En las «Reflexiones sobre el proceso de mi evolución intelectual» se refiere, entre otras cuestiones, a los tres escollos que, al igual que otras personas de su generación, consiguió evitar a duras penas: el escolasticismo, en cualquiera de sus formas; el existencialismo, y quedar en simples epígonos de la generación del noventa y ocho. El estudio sobre «El marxismo y el problema de la inducción» es parte de la continuación de su libro «Razón mecánica y razón dialéctica».



NARRATIVA

COLECCION LA VELA LATINA

Eduardo BLANCO-AMOR: *La parranda.*
J. A. LABORDETA: *Cada cual que aprenda su juego.*
Xosé NEIRA VILAS: *Memorias de un niño campesino.*
Jean THIERCELIN: *Don Felipe.*
Thomas MANN: *Travesía marítima con Don Quijote.*
H. P. LOVECRAFT: *El sepulcro.*
Francisco CARANTOÑA: *La libertad de los tejones.*

COLECCION AZANCA

Max AUB: *Pequeña y vieja historia marroquí.*
William BURROUGHS: *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*
Gonzalo SUAREZ: *Trece veces trece.*
Mariano ANTOLIN RATO: *Cuando 900 mil Mach aprox.*
Félix GRANDE: *Parábolas.*
Carlos Edmundo DE ORY: *Basuras.*
J. M. ALVAREZ FLOREZ: *Autoejecución.*
William BURROUGHS: *Nova Express.*
John UPDIKE: *Parejas.*
William BURROUGHS: *Exterminador.*
Mariano ANTOLIN RATO: *De vulgari Zyklon B manifestante.*

BIBLIOTECA JUCAR

Alfonso SASTRE: *Las noches lúgubres.*
Amós TUTUOLA: *El bebedor de vino de palma.*
VOLTAIRE: *El ingenuo.*
DOSTOYEVSKI: *Memorias del subsuelo.*
Vladimir NABOKOV: *El ojo.*
Gabriel CELAYA: *Lázaro Calla.*
Fiodor DOSTOYEVSKI: *Memorias de la casa muerta.*
Anne BRÖNTE: *La dama de Wildfell Hall.*

NOVEDADES FEBRERO SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

Luis MARTIN SANTOS: *Tiempo de destrucción.* 510 pp. 450 ptas.
Víctor ERLICH: *El formalismo ruso.* 46 pp. 490 ptas.
Hannah ARENDT: *La condición humana.* 432 pp. 400 ptas.
Guillermo CABRERA INFANTE: *Vista del amanecer en el trópico.* 240 pp. 190 pesetas.
Octavio PAZ: *El mono gramático.* 144 pp. 225 ptas.
Carlos FUENTES: *Cambio de piel* (Premio «B. B.» 1967). 504 pp. 330 ptas.
Rafael ALBERTI: *La arboleda perdida.* 338 pp. 325 ptas.

SERIE MAYOR (BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO)

Hugo FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna.* 398 pp. 325 ptas.
Jorge GUILLEN: *Cántico* (edición definitiva). 544 pp. 350 ptas.

NUEVA NARRATIVA HISPANICA

Eduardo MENDOZA: *La verdad sobre el caso Savolta.* 464 pp. 450 ptas.

Solicite información a:
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona-8 · Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4

---

ediciones ARIEL

presenta su colección:



DIRECTOR: FRANCISCO RICO

ARIEL QUINCENAL

Enric J. HOBSBAWN: *Rebeldes primitivos,* nº 90.
F. L. GANSHOF: *El feudalismo,* nº 94.
A. C. PIGOU: *Introducción a la economía,* nº 95.

HORAS DE ESPAÑA

General Vicente ROJO: *¡Alerta los pueblos!*

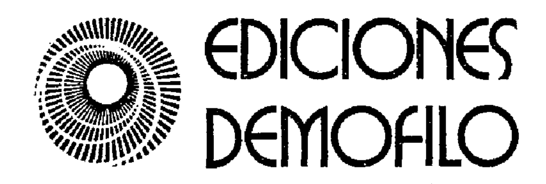
NUESTRO SIGLO POR DENTRO

Robert HAVEMANN: *Autobiografía de un marxista alemán.*
Hernán VALDES: *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile.*

OBRAS CLASICAS

Pierre POULAIN: *Elementos fundamentales de Informática,* 2 vol.

EDITORIAL ARIEL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona-8. Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4



Puerto de Maspalomas, 12 - 1.° 5.°

MADRID - 29

Teléf. 201 50 50

COLECCION ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA...?

1. *Colección de cantes flamencos,* recogidos y anotados por Antonio MACHADO Y ALVAREZ, «DEMOFILO».
2. *Pepe el de la matrona,* recuerdos de un cantaor sevillano; recogidos y ordenados por José Luis ORTIZ NUEVO.
3. *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz,* recogidas y ordenadas por José Luis ORTIZ NUEVO.
4. *Quejío: Infome,* colectivo de José MONLEON, José L. ORTIZ, Salvador TAVORA y Lilyanne DRYLLON.
5. *Pepe Marchena y la ópera flamenca,* y otros ensayos, por Anselmo GONZALEZ CLIMENT.

BARRAL EDITORES

Balmes, 159 - Teléfonos 218 76 62 - 218 76 66

Barcelona-8

EN LITERATURA EXTRANJERA: Gertrudis Stein: *Ser norteamericanos*
Stanislaw Lem: *El Congreso de Futurología.*

EN NARRATIVA ESPAÑOLA: Juan Gil Albert: *Crónica general.*

EN NARRATIVA LATINOAMERICANA: Mauricio Vázquez: *Paréntesis.*

EN ARTE: Paul Gauguin: *Escritos de un salvaje.*

EN PSIQUIATRIA: Basaglia y otros: *Antipsiquiatría y orden manicomial.*

EN POESIA: José Lezama Lima: *Poesía completa.*

EN ESTUDIOS LITERARIOS: Robert Sklar: *Francis Scott Fitgerald.*
Francis Jeanson: *Jean Paul Sartre en su vida.*

Y en todos los campos de las artes y las ciencias del espíritu persiga a BARRAL EDITORES, S. A.

DISTRIBUCIONES DE ENLACE, S. L. - BAILEN, 18 - BARCELONA-10

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72

BARCELONA-6

Museo de exorcismos, de Javier LENTINI.

Dieciocho cuadros y un epílogo componen un barroco contrapunto de la lucha entre el bien y el mal.

20 «boyards» papel maíz, de José ELIAS.

«Este es un libro de poemas de amor», dice José Elías, que se autodefine como un marginado. «Cuanto menos nos integremos a las reglas de ese juego, más amplia será nuestra insustituibilidad.»

Narrativa:

Olivia, de Olivia.

Historia de un amor adolescente bajo el signo de Lesbos.

Bolsillo:

Robinson Crusoe, de Daniel DEFOE. Traducción: Julio Cortázar.

TUSQUETS EDITOR

ROSELLON, 285, 2.° - Teléfono 257 48 40 - BARCELONA-9

Acracia

¿Qué es la propiedad?, de Pierre-Joseph PROUDHOM. Traducción de Rafael GARCIA ORMEACHEA (1903).

«La propiedad es un robo» es la respuesta, científicamente demostrada, por uno de los pioneros del movimiento anarquista.

Historia del movimiento macknovista, de Pedro ARCHIMOV. Prólogo de VOLIN. Traducción de Diego ABAD DE SANTILLAN (1938).

Historia del movimiento revolucionario anarquista en Ucrania, encabezado por Néstor Mackno, desde la revolución de octubre hasta su aniquilamiento por los bolcheviques en 1921.

El anarquismo en China, de Robert A. SCALAPINO y George T. YU.

Un análisis del importante papel que el anarquismo ejerció en China entre 1905 y 1920.

«Mujeres libres». España 1936-1939. Edición de Mary NASH. Serie «Los Libertarios».

Escritos, manifiestos, informes y artículos, escritos por miembros de la organización anarquista «Mujeres libres».

EDITORIAL ANAGRAMA

CALLE DE LA CRUZ, 44 - TEL. 203 76 52

BARCELONA-17

Mary McCARTHY: *Retratos de Watergate.*

Manuel VAZQUEZ MONTALBAN: *Cuestiones marxistas.*

BALZAC, BAUDELAIRE, BARBEY D'AUREVILLY: *Sobre el dandismo.*

Aaron LATHAM: *Domingos locos. Scott Fitzgerald, en Hollywood.*

Erich ROHMER: *Seis cuentos morales.*

Alexander WALKER: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood.*

TAURUS

EDICIONES

PLAZA DEL MARQUES DE SALAMANCA, 7

TELEFONOS: 275 84 48* 275 79 60

APARTADOS: 10.161

MADRID (6)

EL ESCRITOR Y LA CRITICA:

Ed. de DOUGLAS M. ROGERS: *Benito Pérez Galdós.*

Ed. de ILDEFONSO MANUEL GIL: *Federico García Lorca.*

Ed. de RICARDO GULLON y ALLEN W. PHILIPS: *Antonio Machado.*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas* (1840-1900).
Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830).

AMERICO CASTRO: *Sobre el nombre y el quién de los españoles.*



OBRAS DE REFERENCIA

Isaac Asimov

ENCICLOPEDIA BIOGRAFICA DE CIENCIA Y TECNOLOGIA

(La vida y la obra de 1.197 grandes científicos
desde la antigüedad hasta nuestros días.)
800 pp., enc. en tela.

DICCIONARIO DE HISTORIA DE ESPAÑA

(Desde los orígenes hasta el fin del reinado de Alfonso XIII.)
Dirigido por Germán Bleiberg: 76 colaboradores.
Tres tomos, enc. en tela. 3.814 pp.

DICCIONARIO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Edición dirigida por Germán Bleiberg y Julián Marías.
Con la colaboración de 24 especialistas.
Encuadernado en tela.
Apéndices de orientación bibliográfica y de literaturas catalana y gallega actuales.
1.280 pp.

Rudolf Grossmann

HISTORIA Y PROBLEMAS DE LA LITERATURA LATINO-AMERICANA

760 pp., enc. en tela.

El Arquero

De obras sueltas de

JOSE ORTEGA Y GASSET

Ultimos títulos publicados:

45. **Unas lecciones de metafísica**
186 pp.
44. **Prólogo para alemanes**
208 pp.
43. **Epistolario**
176 pp.
42. **Mirabeau o el político. Contreras o el aventurero**
192 pp.
41. **Pasado y porvenir para el hombre actual**
200 pp.
40. **La redención de las provincias**
Escritos políticos, II.
304 pp.

Distribuido por:

ALIANZA EDITORIAL, S. A.

Milán, 38. Madrid-33

Urgel, 67. Barcelona-11

clásicos castalia

LIBROS DE BOLSILLO

Colección fundada por don Antonio Rodríguez-Moñino
Dirigida por don Fernando Lázaro Carreter

Una colección de clásicos antiguos, modernos y contemporáneos en tamaño de bolsillo (10,5×18 cm.). Introducción biográfica y crítica

Selecciones bibliográficas, notas, índices e ilustraciones

Volumen sencillo ... 90 pts. *** Volumen intermedio. 120 pts.**
**** Volumen doble ...... 160 pts.** ***** Volumen especial ... 200 pts.**

54. DIEGO DE SAN PEDRO: *Arnalte y Lucenda. Sermón.* Ed. Keith Whinnom.
*** 55. LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria.* Ed. Juan B. Avalle-Arce.
56. MANUEL ALTOLAGUIRRE: *Las islas invitadas.* Ed. Margarita Smerdou Altolaguirre.
57. MIGUEL DE CERVANTES: *El viaje del Parnaso.* Ed. Vicente Gaos.
* 59. AZORIN: *Los pueblos.* Ed. José María Valverde.
*** 60. FRANCISCO DE QUEVEDO: *Poemas escogidos.* Ed. José Manuel Blecua.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Andrés Amorós, René Andioc, Max Aub, Antonio Buero Vallejo, Jean-François Botrel, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Maxime Chevalier, Alfonso Grosso, José Carlos Mainer, Rafael Pérez de la Dehesa, Serge Salaün, Noël Salomon, Jean Sentaurens y Francisco Ynduráin.
Creación y público en la literatura española, 276 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 190 ptas.

Vicente Lloréns.

Aspectos sociales de la literatura española, 246 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 190 ptas.
Aurora de Albornoz, Andrés Amorós, Manuel Criado del Val, José María Jover, Emilio Lorenzo, Julián Marías, José María Martínez Cachero, Enrique Moreno Báez, Pilar Palomo, Ricardo Senabre y José Luis Varela.
El comentario de textos 2. De Galdós y García Márquez, 320 pp. 11 × 18 centímetros. Rústica: 220 ptas.
José Luis Abellán, Jesús Alonso Montero, Andrés Amorós, Jesús Bustos, Jorge Campos, Luciano García Lorenzo, Pere Gimferrer, Joaquín Marco, José María Martínez Cachero, José Monleón y Antonio Núñez.
El año literario español 1974, 176 pp. 19 × 26 cm. Rústica: 300 ptas.

SERIE BIBLIOGRAFICA

Antonio Rodríguez-Moñino: *Manual de cancioneros y romanceros,* I y II (siglo XVI), tamaño 18 × 27 cm. Tela: 4.900 ptas.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 — MADRID - 10 — Teléfonos: 419 89 40 y 419 58 57

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

M. HORANYI: *El mundo dividido de Washington Delgado.*

MARIA ISABEL BUTLER: *Relación Hombre-Naturaleza.*

LUIS Y ANTOLIN GONZALEZ DEL VALLE: *La ficción de Luis Romero.*

HEBE CAMPANELLA: *La voz de la mujer en la joven poesía argentina.*

ALEJANDRO PATERNAIN: *El hombre chimenea.*

ANTONIO HERNANDEZ: *Carta irregular, con su letra, a Carlos E. de Ory.*

DANIEL PINEDA: *Tres cartas inéditas de Juan Ramón Jiménez.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS



Anterior Inicio